



55^e Année. 667^e Livraison.

4^e Période. Tome IX.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE JANVIER 1913

- I. — LA PEINTURE DE FIGURES EN CHINE, par M. R. Petrucci.
II. — FRANÇOIS BONHOMMÉ (1^{er} article), par M. J.-F. Schnerb.
III. — L'INCENDIE DE L'OPÉRA EN 1781 ET LES TABLEAUX DE HUBERT ROBERT, par M. C. Gabbillot.
IV. — LES EAUX-FORTES ET LES POINTES SÈCHES DE M. ÉMILE FRIANT, par M. Alphonse Germain.
V. — LES OUBLIÉS. — HILAIRE LEDRU, par M. Charles Saunier.
VI. — L'« ADORATION DES MAGES » DU CLOITRE SAINT-ÉTIENNE AU MUSÉE DE TOULOUSE, par M. Paul Pouzet.
VII. — ARTISTES CONTEMPORAINS. — LÉON BELLY (1827-1877) (1^{er} article), par M. Conrad de Mandach.

Trois gravures hors texte :

Feu d'artifice tiré en l'honneur de la reine Victoria à Versailles le 25 août 1855, aquarelle par F. Bonhom né (Musée Carnavalet, Paris) : héliotypie en couleurs L. Marotte.
L'Angélus, pointe sèche originale de M. Émile Friant.

Victor-Joseph Delcambre de Champvert, dessin par Hilaire Ledru (vers 1789) (app. au comte Paul Durrien) : héliotypie L. Marotte.

38 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^e
106, B⁴ S^t-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LA VISITE DES IMMORTELS A L'EMPEREUR D'EN HAUT
PEINTURE SUR SOIE, ÉPOQUE DES MING, XVI^e SIÈCLE

(British Museum, Londres.)

LA PEINTURE DE FIGURES EN CHINE

PENDANT longtemps on a cru que le bouddhisme seul avait provoqué en Chine la représentation artistique de la figure humaine. La vieille civilisation orientale semblait n'avoir connu autre chose que les dessins ornementaux des vieux bronzes, leur décor systématique paraissait à certains dériver d'une conception absolument opposée à toute interprétation plastique des réalités du monde. Il avait fallu, disait-on, l'arrivée du « génie aryen » pour apprendre à la Chine la représentation de la figure humaine, la recherche d'un idéal imprégné de mystères et de désirs, la vision d'une âme frémissante dans le corps qu'habite l'esprit. Aujourd'hui, le « génie aryen » n'est plus qu'une entité vieillotte et à peu près oubliée. On continue, cependant, à se former des idées fausses sur le caractère de la peinture orientale et sur ses activités primitives. C'est pourquoi il pourra être utile de définir l'évolution de l'art de la figure en Chine ; les monuments et les textes sont assez abondants pour nous permettre d'en caractériser au moins les étapes essentielles.

De l'ancienne Chine nous ne connaissons guère que les bronzes. Cependant, nous le savons maintenant, parmi les décors géométriques et systématisés des anciennes périodes, on gravait quelquefois des figures. Le motif du *Chasseur* a été signalé par Laufer sur

de vieux vases de l'époque des Tcheou ¹. D'autre part, il est question de portraits peints soit dans un but politique, soit dans un but d'édification : Confucius s'émut à la vue de peintures représentant les grands législateurs de l'antiquité.

De ces œuvres primitives, nous ne possédons plus rien. Les textes eux-mêmes ne nous permettent pas de les évoquer avec quelque précision. Il faut descendre jusqu'à la seconde dynastie Han, au II^e et au III^e siècle de notre ère, pour découvrir, sur les bas-reliefs du Chan-tong ou du Sseu-tch'ouan, des représentations certaines. Manifestement dérivées de modèles dessinés ou peints, elles nous renseignent sur la composition picturale. Ces indications sont complétées par ce qui survit de l'œuvre de Kou K'ai-tche.

L'art ainsi révélé est un art dans lequel la figure domine. Épisodes historiques ou légendaires, combats ou chasses, elles montrent toute la préoccupation que l'on avait de la figure, et le caractère subordonné du paysage. Malgré la technique inférieure des artisans qui sculptèrent les dalles du Chan-tong, un art complet et maître de ses moyens transparaît à travers les scènes évoquées. Les mouvements des figures sont larges et libres, tantôt pleins de charme, tantôt autoritaires et violents. Les animaux, chevaux ou chiens, sont superbes de caractère et de vie; les défilés des divinités montées sur des chars, traînées par des oiseaux ou des dragons, et refoulant les nuages, sont empreintes d'un style grandiose. De la façon dont la Chine ancienne a conçu la représentation de la figure humaine, nous ne connaissons que la dernière phase; sa période primitive nous demeure ignorée.

Une peinture de Kou K'ai-tche, dont une ancienne copie figurait dans la collection du vice-roi Touan-fang, donne une idée des modèles auxquels étaient empruntées les vastes compositions des artisans de l'époque des Han. Elle commente un poème de Ts'ao Tcheu (II^e-III^e siècles) sur la nymphe de la rivière Lo : « Quel groupe joyeux de génies et de fées ! » disent les vers chinois. « Certains sifflent ou parlent mélodieusement à leurs compagnons ; d'autres jouent parmi les ruisseaux clairs ; d'autres sautillent et courent sur le sable ; d'autres vont à la recherche de perles et de gemmes. »

Et l'on voit, en effet, les génies et les fées se divertissant sur les

1. Cf. Laufer, *Chinese Pottery of the Han Dynasty*; Leyde, Brill, 1909, p. 150-151. Le vase publié par Laufer d'après le « Si ts'ing kou kien » montre que la forme de l'homme aussi bien que celle de l'animal avait été traitée avec liberté à cette époque et qu'elle avait déjà évolué en un type conventionnel et décoratif.

berges magiques, cependant que, dans la partie principale de la peinture, la nymphe de la rivière Lo passe sur un char traîné par des dragons, emmenant avec elle le poète qui l'avait si bien chantée. Toutes ces figures sont étroitement apparentées à celles que des artisans répétaient sur les pierres des bas-reliefs deux ou trois siècles auparavant. Cela montre dans quel cycle mythique la peinture chinoise du III^e au V^e siècle allait chercher ses inspirations. Elle est pleine de personnages empruntés à la légende taoïste; parfois, elle n'hésite pas à y mêler quelque figure historique, un poète que son art égale aux dieux.

Une œuvre originale de Kou K'ai-tche, au British Museum, nous montre un autre aspect de l'ancienne peinture chinoise. Elle met en scène des épisodes de l'histoire; on a sous les yeux non plus un monde imaginaire, mais un monde réel. On y retrouve le même art délicat et subtil. A l'inspiration rêveuse des poètes correspond une plastique faite de raffinements extrêmes. La culture littéraire avait été aussi loin que possible dans l'évocation de choses mystérieuses et à demi dites. La peinture y ajoutait le commentaire de ses formes, évoluées au plus haut point. L'art de la figure, tel que nous le rencontrons en Chine à la fin du IV^e et

au début du V^e siècle, ne nous représente ni une époque primitive, ni une époque de maturité, mais le point ultime d'une évolution qui avait derrière elle de longs siècles de culture et qui s'achevait dans un charme indicible, surchargé de traditions lointaines, plein d'intellectualité!

Si, à ce moment, la Chine avait poussé si loin l'art de la figure, elle avait dédaigné la peinture de paysage. Aussi bien dans les bas-reliefs du Chan-tong que dans les peintures de Kou K'ai-tche, il



LU TONG-PING
PAR T'ENG TCHANG-YEOU
PEINTURE SUR SOIE
ÉPOQUE DES T'ANG
(IX^e SIÈCLE)

(Collection de M. Worch, Paris.)

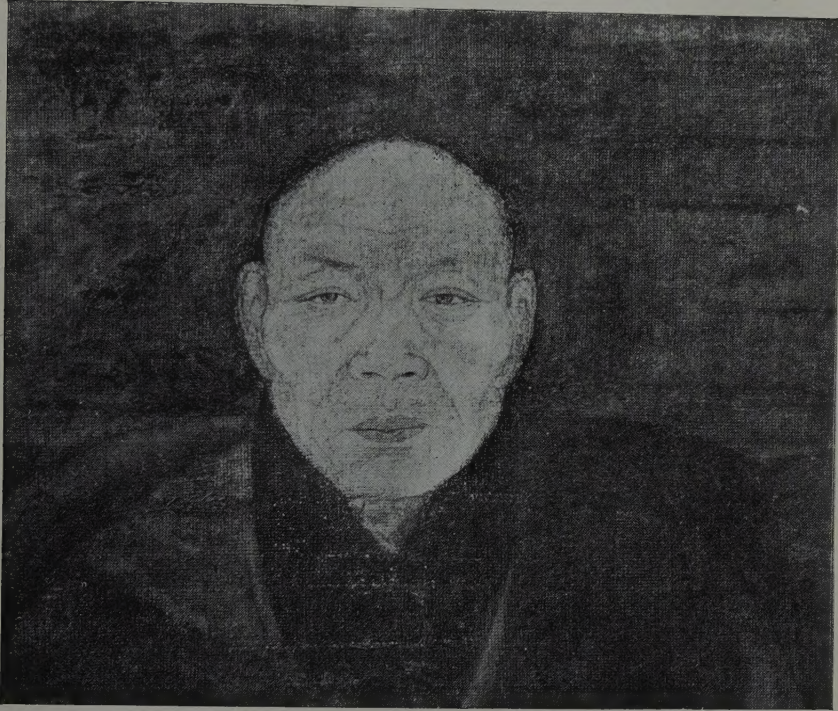
apparaît comme fort accessoire. Malgré l'ignorance où nous sommes des périodes primitives, nous pourrions donc dire que, par la figure, la peinture chinoise a commencé son évolution.

Mais, au moment où Kou K'ai-tche nous révèle cet art mythique dans lequel s'est complue l'ancienne Chine, le bouddhisme apparaissait dans l'empire. Les âmes étaient lasses, les esprits blasés. Au-dessous de ce milieu raffiné en quête de nouveaux rêves, s'agitait une tourbe à demi barbare, enfermée dans des superstitions populaires, à laquelle la doctrine indienne venait apporter d'autres espoirs. Elle avait pour elle la magnificence de ses paradis où les figures de Bouddhas et de Bodhisattvas se dressaient dans un ruissellement d'or. Les prédicateurs racontaient que les âmes, sauvées du cycle de réincarnations, y renaissaient pour vivre éternellement dans une joie sans mesure. Le plus humble y pouvait atteindre et, pour ce peuple qui ne voyait l'immortalité qu'à travers l'aristocratique magie des légendes taoïstes, le bouddhisme était la religion où les dieux, pleins d'indulgence et de tendresse, ouvraient à tous la voie qui mène à l'affranchissement de la souffrance et du désir.

Dès lors, un autre art apparaît, qui répond à ces aspirations nouvelles. Au pied des divinités bouddhiques, il courbe des donateurs agenouillés, moines ou laïcs, hommes, femmes, enfants, dont la prière monte vers les nouveaux paradis. On ne voit plus un grand poète chevauchant au pays des fées avec la nymphe que ses vers ont évoquée; on voit des petits fonctionnaires, des officiers subalternes, des moines, et, aussi, de pauvres gens, artisans, ouvriers, vouant des images bouddhiques à quelque temple, figurés dans tout le réalisme que comportait une doctrine religieuse attentive à la valeur des âmes et non plus aux supériorités de l'esprit.

Une semblable transformation aurait suffi pour imposer à l'art d'autres formules. Mais le bouddhisme, lorsqu'il arrivait en Chine, avait déjà son histoire. Les ateliers hellénistiques lui avaient prêté leur technique dans les anciennes régions gandhâriennes, au nord-ouest de l'Inde. Il avait recueilli en Sogdiane et en Bactriane des éléments venus de l'Asie antérieure; enfin, dans le Turkestan chinois, il avait laissé des peintures et des fresques dont l'étude commence à peine aujourd'hui. Le bouddhisme apportait donc avec lui des techniques nouvelles et, surtout, une façon toute personnelle de concevoir le type de la divinité. A des dieux pleins de majesté, pénétrés de ce calme immuable que donne l'affranchissement du désir, à des dieux si purs et si beaux, les formes exquises des génies et

des fées ne pouvaient convenir. Ce sont de grandes figures autoritaires ; elles portent le costume indien sous lequel elles sont apparues : la tiare, le haut chignon, les bijoux d'or et de gemmes, des vêtements d'étoffes somptueuses dégageant à demi un corps d'androgyné plus souple et plus harmonieux que celui de la Grèce antique. Un sens grandiose anime les formes du panthéon nouveau ; il n'est plus question de gaieté ni de charme, mais de puissance et de majesté.



PORTRAIT DE PRÊTRE, PEINTURE SUR SOIE
[ÉPOQUE DES YUAN OU DU DÉBUT DES MING^e (XIV^e-XV^e SIÈCLES)]
(Collection de M. H. Rivière, Paris.)

Les peintres chinois se sont résolument engagés dans cette voie. Ils ont exprimé le sentiment mystique avec tout l'éclat de leur génie. L'élan religieux leur a fait oublier les raffinements extrêmes d'un Kou K'ai-tche pour quelque chose de positif et de majestueux. C'est alors que naissent ces effigies de Bouddhas et de Bodhisattvas un peu lourdes et massives, parfois, telles qu'on les trouve à l'époque des Tang, ou bien ces figures d'ascètes à la physionomie sauvage et dont l'intensité d'expression reste inégalée.

La réforme n'est point limitée à l'art bouddhique seul ; elle s'étend

à la peinture chinoise tout entière et l'on voit, au ix^e et au x^e siècle, l'art de la figure s'affirmer sous un aspect nouveau. Le Lu Tong-ping de T'eng Tchang-yeou peut donner une idée de la transformation du style sous ces influences. Le génie taoïste est représenté à la manière de ces vieux portraits dont nous parlent les textes, pour ces périodes antiques dont les monuments figurés ont disparu. Largement drapé dans une ample robe retenue à la ceinture par une cordelière bleue, les mains entre-croisées dans une attitude calme et grandiose, il apparaît, tels ces législateurs de l'antiquité dont l'image émouvait si profondément Confucius. Peut-être ce tableau remonte-t-il, au delà de Kou K'ai-tche, jusqu'aux vieilles traditions purement chinoises. Il est certain que la figure n'est point chargée de tous ces accessoires magiques dont le taoïsme s'est imprégné au contact du bouddhisme. Il est probable que, dans l'ignorance où nous demeurons de ce qu'étaient les œuvres antérieures à l'ère chrétienne, nous sommes amenés à insister plus qu'il ne faudrait sur les relations de l'œuvre de T'eng Tchang-yeou avec la peinture bouddhique des T'ang ; il est certain, en tout cas, que l'influence de cette dernière est incontestable et que, à son contact tout au moins, le rêve troublant des décadences a fait place à une conception vigoureuse, autoritaire et pleine de majesté.

Elle n'aurait pu se manifester avec cette soudaineté, elle n'aurait pu, surtout, aller influencer l'art bouddhique en plein Turkestan, si elle n'avait été déjà présente dans la tradition purement chinoise. La religion nouvelle lui apportait, cependant, avec des images inattendues, de nouvelles raisons de se manifester. La formule ainsi établie règne sans conteste au ix^e, au x^e, et même durant une partie du xi^e siècle. C'est alors que se constituent ces types du bouddhisme chinois auxquels les peintres postérieurs, à quelque époque qu'ils appartiennent, reviendront toujours s'informer. Ils ont été établis avec une telle puissance qu'ils ont dominé l'Extrême-Orient tout entier.

Cependant, au xi^e et au xii^e siècle, des éléments nouveaux devaient intervenir. L'art du paysage s'était affirmé au viii^e siècle. Il avait été influencé par des idées taoïstes sur la constitution du monde ; à travers les formes naturelles, il s'essayait à évoquer les principes géants qui animent l'univers. A ces idées pouvaient se mêler certaines conceptions bouddhiques ; elles faisaient prédominer, cependant, des éléments purement chinois. On voit alors réapparaître dans la peinture les solitaires taoïstes, les hommes divins qui vivent dans les montagnes et qui ont bu l'eau de Jouvence ; on évoque les palais qu'ha-

bitent les bienheureux, dans les îles fabuleuses au delà de l'océan. Des génies et des fées errent dans le paysage, conduisant au fil de l'eau des barques de fleurs; ou bien, vêtus d'une pèlerine de feuillage, portant l'éventail magique, la gourde contenant l'élixir de longue vie, suivis du cerf ou de la grue, ils passent dans leur charme immortel.

Un style nouveau et, dans une certaine mesure, archaïsant accompagne cette évocation de l'ancienne Chine. Une recherche d'élégance et de raffinement a fait place à la puissante autorité des figures de l'époque des T'ang. Le trait, souple et fin, se complait en tracés sinueux; les formes se balancent harmonieusement, en un langage abstrait, profondément émouvant et subtil. C'est, de nouveau, la peinture d'une élite et, même lorsqu'elle emprunte le style brutal de l'école du Nord, c'est pour abstraire les formes, les évoquer dans leur principe essentiel, les éloigner davantage encore de la compréhension populaire, les maintenant à un niveau que, seuls, peuvent atteindre les lettrés de haute culture et les raffinés du moment.

Cette époque a donné d'autre part, dans le portrait, des chefs-d'œuvre dont certains ont survécu.

On y voit une recherche du style, une affectation de simplicité qui, parfois, leur donnent un aspect indéniable d'archaïsme; mais on y voit aussi un esprit d'observation, une compréhension de la vie intérieure qui évoquent l'image adéquate d'une grande civilisation oubliant dans la culture des lettres et des arts les menaces qui grondaient dans les régions barbares et qui devaient un jour tout emporter.

La dynastie mongole ne fait que passer en Chine. En somme, si le ^{xiii}e et une partie du ^{xiv}e siècle s'isolent au point de vue de l'histoire politique, ils n'apportent, au point de vue de l'art chinois, aucune modification qui n'ait été contenue en puissance dans l'évolution anté-



LA FÉE MA KOU
PEINTURE SUR PAPIER
ÉPOQUE DES MING (XV^e-XVI^e SIÈCLES)
(Collection de M. R. Petrucci, Bruxelles.)

rière. L'art de la figure tend à se transformer et, peut-être, l'intervention plus directe de la Chine septentrionale, isolée, sous les Song, des provinces du Sud, suffit-elle à justifier les changements qui se produisent. On voit, en tout cas, s'affirmer de plus en plus une recherche du réalisme ; le portrait l'accuse surtout. Le visage est étudié dans ses détails les plus intimes ; les traits sont fouillés avec un esprit de vigoureuse analyse ; ils sont différents des portraits de l'époque des Song à l'allure abstraite et systématique. La recherche du style a cédé devant le besoin de définir l'individualité dans l'expression changeante de la vie.

On voit alors, au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècle, des modifications profondes se faire jour dans l'art de la figure. Pour le portrait, elle hérite du réalisme du ^{xiv}^e siècle ; elle le continuera dans une recherche telle, que, parfois, elle apparente singulièrement les dessins chinois à ceux des maîtres occidentaux. Mais, pour les grandes figures allégoriques ou mythologiques, elle revient au style de l'époque des T'ang. Le taoïsme s'est développé, à ce moment, en une véritable religion qui a ses papes, son culte, son clergé. Elle a décalqué le bouddhisme ; elle absorbe de plus en plus la magie et les superstitions populaires ; elle tombe peu à peu au niveau de ces âmes grossières ; mais, chemin faisant, elle a grandi en les popularisant les anciens types de la légende. Lu Tong-ping, la fée Ma Kou, les immortels des îles lointaines ou des montagnes fabuleuses, ont pris un caractère d'autorité et de grandeur qui les fait rivaliser avec les Bodhisattvas du bouddhisme. C'est pourquoi le style des Song ne suffit plus à évoquer ces figures grandioses. Il parle trop souvent à des âmes désabusées qui ne pouvaient trouver que dans un raffinement extrême l'émotion et l'oubli. Sous les Ming, au contraire, on se croit à l'aurore d'une ère nouvelle. On veut ressusciter l'ancienne Chine, la Chine des classiques et de Confucius. On s'en fait une image fausse, sans doute, mais c'est cette image que l'on reproduit. Les œuvres du passé ont disparu ; il en reste à peine quelques-unes, cachées dans des collections fermées. Les peintres ont difficilement accès à ces modèles lointains ; cependant, certains les copient et les critiques établissent une théorie de l'art de la figure et de la draperie sur ces débris épars. La Chine des Ming constitue une école qu'elle croit archaïque et qui est, en réalité, tout à fait nouvelle.

On sent que le bouddhisme a apporté ses formules à cet art moderne. C'est surtout à travers ses images que l'on se fait une idée de la peinture de l'époque des T'ang. On n'atteint pas à cette autorité

rude, à cette souveraine grandeur du passé, mais on arrive à une technique aisée et large, parfois à une expression grandiose, presque toujours à des œuvres pleines de charme et de poésie.

Parfois, c'est la fée Ma Kou qui, dans une barque faite de feuilles de lotus, conduit les huit immortels au séjour de Chang-ti, l'empereur d'en haut. Parfois, c'est Lao-tseu, accompagné du cerf et de la grue, errant sous l'ombrage des arbres magiques, méditant au pied d'un rocher, ou bien chevauchant le buffle fabuleux qui l'emporta un jour, parmi les brumes, dans un voyage dont il ne revint jamais. Parfois enfin, c'est Ma Kou elle-même portant des lotus et des pivaines, jouant avec un lion qui bondit autour d'elle, comme un caniche apprivoisé.

A côté de ces figures mythiques, les peintres des Ming ont évoqué souvent des scènes historiques ou bien des scènes contemporaines, exécutées sur le désir de l'empereur. Les souverains de la dynastie des Ts'ing, au XVIII^e siècle, en ont fait presque un système, ordonnant qu'on représentât leurs guerres, leurs voyages, leurs chasses, sans obtenir souvent autre chose que d'assez médiocres miniatures. Grand dans les figures légendaires, vigoureux dans le portrait, le style de l'époque des Ming tombe facilement dans la préciosité, lorsque le peintre évoque quelque scène à nombreux personnages. C'est que le goût de la couleur saturée, d'un joli brillant et facile, d'une habileté tout artificielle, envahit, sous l'influence de l'Académie, la peinture entière. De grands artistes maintiennent encore, au XVIII^e siècle, les principes de la dernière école chinoise de la figure. Cependant, c'est au XVI^e et au XVII^e qu'elle a donné ses œuvres les plus parfaites.

Tel est le dernier caractère pris par la peinture de figures en Chine.



L'UN DES PA CHEN
PEINTURE SUR SOIE
ÉPOQUE DES TS'ING (XVIII^e SIÈCLE)
(Collection de M. Petrucci, Bruxelles.)

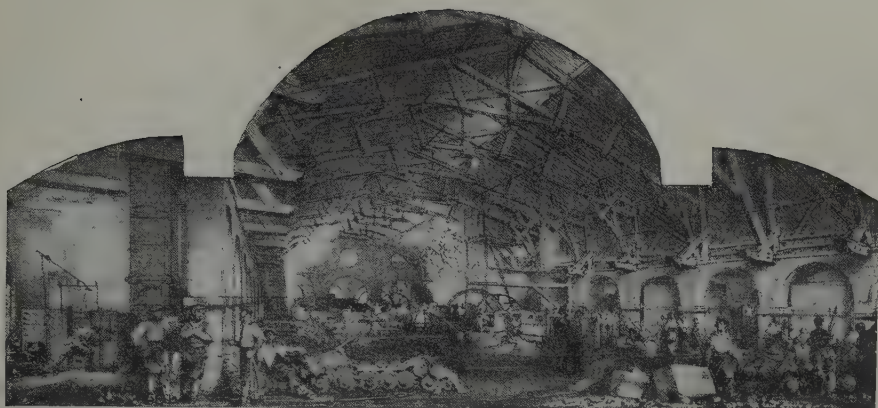
On voit que cet art a couvert la période entière de son histoire. Constitué dès les hautes périodes, il poursuit une première évolution dont nous ne connaissons que la fin. Sous l'influence de l'art bouddhique, la peinture de figures prend un aspect nouveau où la recherche de la puissance et de la majesté remplace les raffinements de l'ancienne culture. Vers le ^x^e siècle, on revient, cependant, à la première tradition ; l'époque des Song nous apporte un nouveau style, systématique et abstrait, qui vers le ^{xiv}^e siècle s'engage dans la voie du réalisme. Au ^{xv}^e, à côté de cette tendance, les peintres des Ming, croyant renouveler la tradition des T'ang, créent de toutes pièces un style nouveau. Aisé, large, plein de charme, et, parfois, empreint d'une grande autorité, il ajoute aux œuvres du passé des œuvres pleines de maturité que l'on peut comparer à celles de notre Renaissance. Ceci suffit à montrer que l'art de la figure a existé de tout temps en Chine. S'il n'a pas, comme en Europe, à peu près exclusivement occupé l'imagination des peintres, il a tenu son rang à côté de la peinture de paysage, de la peinture des fleurs et des oiseaux, des plantes et des insectes. Les plus grands maîtres de l'empire s'y sont essayés tour à tour ; ils ont légué au monde leur vision propre de la beauté humaine, soit qu'elle ait été représentée par des hommes, soit qu'elle se soit projetée dans la légende évocatrice des génies et des dieux.

R. PETRUCCI



PORTRAIT
 PEINTURE SUR PAPIER
 ÉPOQUE DES SONG
 (XI^e SIÈCLE)

(Collection de M. Leyer, Paris.)



VUE D'UNE FORGE A L'ANGLAISE, A FOURCHAMBAULT
LITHOGRAPHIE D'APRÈS LA PEINTURE DE FRANÇOIS BONHOMMÉ (SALON DE 1840)

FRANÇOIS BONHOMMÉ



FRANÇOIS BONHOMMÉ
D'APRÈS
UNE PHOTOGRAPHIE

Je revois en souvenir l'œuvre de Bonhomme, l'effort de sa longue et rude vie si obstinément consacrée à un but déterminé ; j'évoque ses tableaux presque ignorés, et pourtant riches en beautés singulières, d'un sombre éclat de diamants noirs ; j'ai là, sous les yeux, la preuve d'un vandalisme non encore divulgué, qui détruisit consciemment une bonne partie de cet œuvre, et, pour parler ici d'un artiste méconnu, je prends quelques forces à penser qu'il s'agit de réparer une injustice.

Ce nom, sans doute, est connu de quelques-uns, mais je voudrais mettre ceux-ci à même d'apprécier plus complètement l'œuvre qu'ils n'ont vue qu'incomplètement et leur raconter le peu que j'ai pu apprendre sur l'homme.

Bonhomme ne se rattache à aucun groupement et c'est, je crois, cet isolement qui a nui le plus à sa célébrité. Notre époque aime les expositions rétrospectives qui mettent à leur vraie place les talents ignorés ou oubliés, mais il faut, pour ces réparations, que

l'œuvre sur laquelle on veut attirer l'attention profite du voisinage d'autres œuvres de même caractère, d'autres noms déjà connus et prépondérants. Dans les groupes romantiques, impressionnistes, on a pu prendre ainsi un peu de la lumière émise par les chefs pour la projeter sur des artistes moins connus, alors qu'un créateur comme Bonhommé, bien représenté et judicieusement placé à la Centennale de 1900, n'a pourtant été remarqué que par un petit nombre de connaisseurs.

S'il fut un précurseur, son exemple n'a été pour rien dans le choix que des artistes postérieurs ont pu faire des mêmes sujets par lui traités; il n'y eut alors que rencontre fortuite.

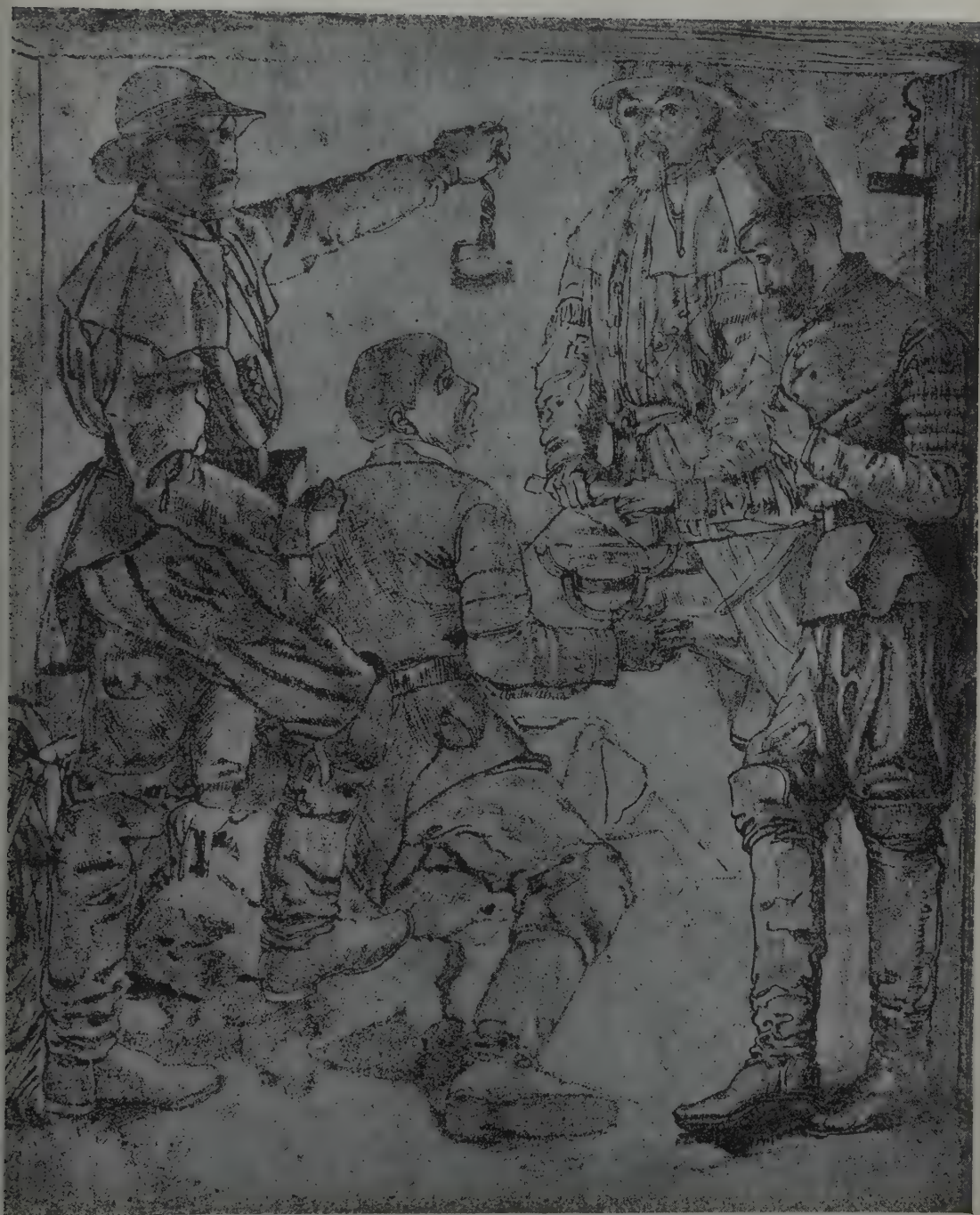
Quels étaient ces sujets? L'industrie moderne, le travail et les travailleurs de la métallurgie. Il signait : « François Bonhommé, dit le Forgeron. »

Ce forgeron naît le 15 mars 1809, d'un père peintre en voitures établi à Paris. Dès le jeune âge, le maniement du pinceau, les principes vénérables du ponçage, du vernissage lui furent familiers. Un tilbury ne se badigeonne pas comme une porte de grange; par plus d'un côté, le métier du peintre en voitures rappelle celui du laqueur japonais : choix des matériaux, patientes superpositions des couches d'enduit, beau fini du travail. L'atelier paternel donnait à l'apprenti l'habitude de l'ouvrage soigneusement accompli, en faisait un praticien qui ne devait jamais oublier ses origines ni ses débuts.

En même temps, la main devenait habile. Quand il sut appliquer la peinture sur les caissons, les roues, les brancards, l'apprenti aborda le travail plus difficile — presque un art — de la peinture des chiffres et des blasons sur les portes des landaus, chaises de poste, coupés.

L'ambition d'exercer un art plus varié dans ses éléments conduit François à l'École. Fut-ce avec l'assentiment bénévole de ses parents? Dans le doute, et pour la rareté du fait, on peut l'admettre, d'autant mieux que les voitures ne faisaient vivre que péniblement la famille, et que les tableaux, s'ils n'enrichissaient pas le garçon, ne lui feraient rien perdre.

Lethière présente l'élève. Il prend part au concours et entre à l'École le 2 avril 1828. Le jury, présidé par Hersant et Cortot, et qui comprenait, entre autres membres, Pradier, Regnault, Mérimée, David d'Angers, attribue à Bonhommé la 93^e et peu brillante place,



MINEURS ALLEMANDS, LITHOGRAPHIE PAR FRANÇOIS BONHOMMÉ (ÉPREUVE UNIQUE
(Collection de M. E.-S. Auscher.

sur 114 élèves admis à entrer à l'École ou à y continuer leurs études. Raffet, l'un des concurrents, entré quatre ans avant Bonhommé, obtient la troisième place.

Sur le séjour à l'École, point d'autres renseignements que ceux fournis par les registres; encore est-ce beaucoup pour cet artiste du xix^e siècle plus difficile à biographier qu'un quattrocentiste. Il ne se classe aux concours semestriels que parmi les derniers et n'enlève qu'une distinction, mais significative, comme un présage de l'œuvre futur : une première mention au concours de perspective de 1829, où la seconde était décernée à Raffet.

L'atelier d'Horace Vernet voit ses premiers essais devant le modèle. Une sorte d'académie de sport que cet atelier où les élèves s'exerçaient à l'escrime, à la boxe, à l'équitation. Quant à l'enseignement, ces paroles du maître, pieusement recueillies, en donneront l'idée : « Tous les ciels sont bleus, tous les pantalons sont rouges, tous les arbres sont verts. » Notre temps, un peu las des subtilités chromatiques, goûterait peut-être cette doctrine qui a le mérite d'être concrète; un jeune chercheur comme Bonhommé ne pouvait s'en contenter. Pensa-t-il trouver mieux ailleurs? Il entra dans l'atelier de Delaroche. Nouvelles déceptions. Plus tard, il aimait à raconter comment son maître, un jour de correction, apprenant que son père était peintre en voitures, s'écria sans détours : « Pourquoi diable n'êtes-vous pas resté avec lui? »

Le genre historico-théâtral du peintre des *Enfants d'Édouard* n'inspirait pas à l'étudiant assez d'admiration pour qu'une lourde boutade de son professeur pût le décourager. Déjà les spectacles de la rue l'attiraient plus que les compositions déclamatoires de l'École. L'histoire n'était-elle pas, en 1830, la réalité immédiate? Cette année-là, un jeune homme de vingt ans, fils d'ouvrier, ne pouvait tranquillement s'asseoir devant la table à modèle. Il courait à la barricade, au moins en spectateur, et quand il voyait Eugène Delacroix lui-même, un aristocrate pourtant, envoyer au Salon *Le 28 juillet ou la Liberté guidant le peuple*, il n'hésitait pas longtemps à quitter les Grecs et les Romains pour s'occuper de plus modernes héros.

Modestement pourtant, il débuta au Salon de 1833 par un *Chien de Terre-Neuve*, un portrait sans doute de la bête favorite de la comtesse Gaborovska, demeuré introuvable comme tant d'autres des productions de Bonhommé. Disparus aussi les portraits à l'aquarelle et au pastel exposés en même temps, qu'il dessina pour

Alexandre Dumas et qui furent probablement saisis, vendus, aux jours difficiles, chez le bon créole. L'amitié entre les deux hommes subsista du moins, et Dumas consacra plus tard au peintre un article dans *l'Indépendance Belge*.

Ainsi les premières œuvres, comme la plupart des suivantes, nous échappent. Triste à écrire est la vie de cet homme; le sort de ses tableaux est plus triste encore. C'est une raison de plus pour se réjouir que l'admiration d'un de ses amis nous ait conservé des œuvres et des souvenirs. Grâce à M. E.-S. Auscher, j'ai pu retrouver quelques dates, quelques faits; grâce à lui, deux peintures importantes et nombre de dessins sont aujourd'hui en sûreté. Qu'il en soit remercié.

Comment et quand Bonhommé eut-il la révélation de ce que devait être son œuvre, c'est M. Auscher qui nous en a conservé le souvenir, d'après les confidences du peintre. Révélation, en effet, et soudaine, puisque c'est en visitant une



TYPES DE MINEURS ET DE FORGERONS
PROJET DE COUVERTURE
POUR « LES GUEULES NOÏRES »
DESSIN PAR F. BONHOMMÉ (1848)

(Collection de M. E.-S. Auscher.)

usine, en assistant à une coulée de fonte que Bonhommé, fasciné, décida de consacrer sa vie à peindre le feu et son industrie. D'autre part, d'après M. Beraldi, Delaroche, à qui on avait demandé un de ses élèves pour peindre les mines de Fourchambault, avait désigné Bonhommé. Ce ne serait donc pas en simple curieux que le peintre aurait pénétré dans l'usine. Quoi qu'il en soit, dès cette époque, c'est-à-dire vers 1836, il entreprit la série d'œuvres à laquelle il devait travailler sa vie entière.

Si Bonhommé n'a pas accompli tout son programme, au moins, malgré des difficultés de toutes sortes, en a-t-il réalisé l'essentiel. Son idée, qui peu à peu s'élargit, fut de laisser une histoire pitto-

resque de l'industrie. Il voit un jour le métal en fusion, il veut ensuite le connaître et le décrire dans toutes ses transformations. Au fond de la galerie souterraine s'extrait le minerai; les hauts fourneaux le liquéfient, le crachent dans les moules; la machine le modèle; l'outil l'adapte. Ici et là l'ouvrier est l'esprit de la scène, la figure du paysage industriel. Les cheminées, les bâtiments d'exploitation sont les *fabriques* de ces modernes tableaux d'histoire. Car nulle peinture ne supporterait moins que celle de Bonhommé l'étiquette de *genre*. Elle parvient au pittoresque sans jamais y viser dans le principe, comme c'est le cas chez Menzel par exemple. Là est son caractère particulier.

Le contenu d'une peinture de Bonhommé est didactique par sa précision et sa véracité, par le choix des motifs, mais l'exécution, peu à peu, la transforme en œuvre d'art. S'il ne se fût intéressé qu'à des jeux de lumière, au pittoresque particulier de l'usine, le peintre n'eût pas donné à ses productions ce caractère très spécial qui leur vient de ce qu'elles décrivent, expliquent, en même temps qu'elles expriment d'une façon saisissante l'harmonie des choses, leur sens intime. Quand il peint une machine, Bonhommé est un peu ingénieur; s'il reproduit un paysage minier, il est un peu géologue. On pourrait dire de sa manière de peindre qu'elle est un déterminisme plastique. Il connaissait parfaitement le rôle de l'engin, assez pour l'animer, pour en détailler l'anatomie comme celle d'un monstrueux organisme. Il savait certes hiérarchiser les détails, mais il ne les supprimait jamais. Si le foyer éblouissant d'un bloc en fusion laisse dans l'ombre une partie de l'atelier, dans cette ombre, peu à peu, l'œil discerne l'outillage complexe. Près de ce brasier vous ne distinguez d'abord qu'un grouillement d'ouvriers; regardez mieux: chaque homme a son rôle dans la manœuvre, ce groupe qui semble composé par un metteur en scène, c'est l'image du travail tel qu'il s'accomplit méthodiquement chaque jour.

Nulle part Bonhommé n'a rencontré de meilleures inspirations qu'au Creusot. Aujourd'hui nous retrouvons, accrue, modernisée, cette citée industrielle typique, mais le caractère n'en est pas changé. C'est là qu'il faut s'arrêter pour comprendre à quel point l'artiste a bien vu, a bien représenté le monde de la machine.

En 1912 nous sommes, plus qu'on ne l'était en 1856, habitués à la vue de la machine, puisqu'elle envahit la terre, l'eau et l'air; mais, aujourd'hui encore, pénétrer au Creusot, c'est être violemment arraché au monde naturel et transporté dans une formidable nou-

veauté. Créée par l'homme, la machine le dépasse. A la voir obéir, on admire, autant que devant le dompteur dressant le fauve, le cornac dirigeant l'éléphant. Dès l'entrée dans un de ces halls, assez vastes pour contenir un grand village et dont l'extrémité n'est visible qu'à travers un brouillard bleu, les sens s'étonnent à l'odeur âcre de la fonte, sorte de transpiration du métal encore chaud, aux souffles brûlant la joue, au vacarme des machines qui semble toujours croître et n'a jamais de fin. Animés par les moteurs qui



PROJET DE COUVERTURE POUR « LA BRICOLE »

DESSIN PAR F. BONHOMMÉ

(Collection de M. E.-S. Auscher.)

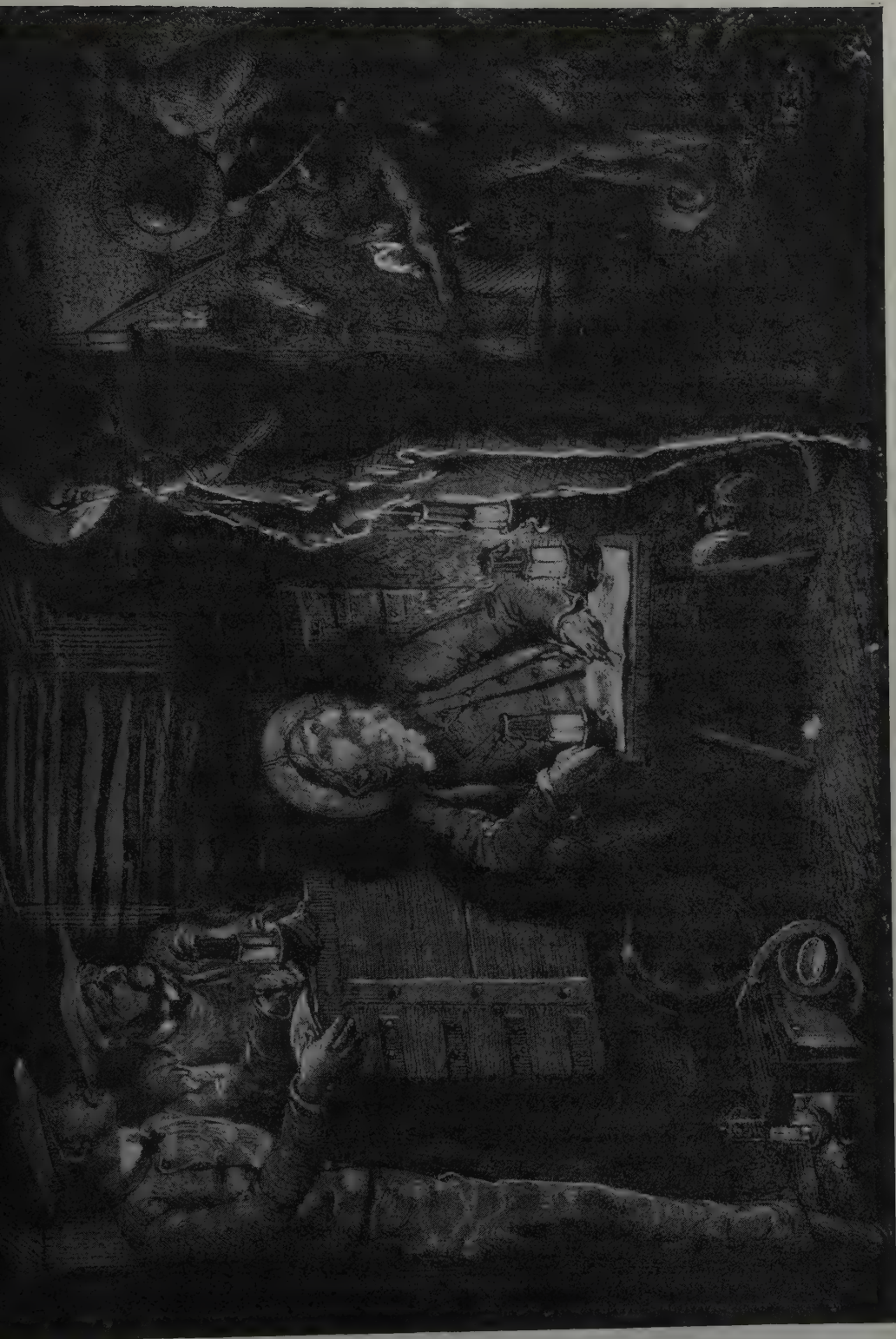
s'espacent d'un bout de l'usine à l'autre et distribuent partout leur force, les cylindres avalent les serpents de feu, les écrasent et les vomissent encore vivants, rouges, ondulant sur la tôle, enflammant au passage les glissières de bois; du plafond descendent les araignées de fer, leurs pinces se resserrent, elles saisissent le bloc incandescent, le transportent à de nouveaux étirements, l'abandonnent doucement et remontent guetter la prochaine proie; le marteau-pilon modèle le blindage, qui se comprime, se cintre ou s'allonge sous la pesée, les cuves remplies de feu pivotent lentement, s'inclinent, dégorgeant une écume aveuglante, et circulairement remplissent de liquide lumineux la rangée des moules. Le profane s'étonne, admire; l'ouvrier, familièrement, dirige le mena-

cant mécanisme. A moitié nu, vous le voyez frôlant la fournaise, le laminoir qui broie, le volant qui s'abaisse. Un mouvement de la main sur le levier met en branle la force captive, ouvre la porte au torrent de feu. Plus loin les hommes de l'équipe au repos étirent leurs membres nus et las, rafraîchissent leur peau brûlée.

Peintre de la machine, Bonhommé est aussi celui de l'ouvrier. D'autres que lui l'ont représenté; il est différent, non seulement par sa technique spéciale, mais surtout parce que son point de vue est autre. Les uns, comme Bouchardon et Menzel, n'ont pas cherché d'autre élément d'intérêt que le pittoresque; d'autres comme Abraham Bosse n'ont laissé que des commentaires exacts, illustrant des ouvrages techniques. Un Constantin Meunier, un Jean-Paul Laurens représentent un plus moderne état d'esprit, celui qui s'apitoie, celui qui retient surtout les fatigues et les misères des travailleurs.

Les hommes de 1848 — et Bonhommé fut des leurs — voyaient tout différemment. Le titre d'un ouvrage qu'il voulait consacrer aux ouvriers marque bien de quel œil il les observait. Il les appelait *Les Soldats de l'Industrie*. Chaque fonction, dans une société, a sa noblesse, pensait-il : le développement de l'industrie accroît chaque jour l'importance du travail métallurgique et de ceux qu'il occupe. Dans les « conquêtes pacifiques » — comme il disait — accomplies par cette armée, les ingénieurs sont les capitaines. Au fond de la mine ils consultent la boussole, décèlent le filon à attaquer; à l'instant de la coulée ils épient le thermomètre, prêts à donner le signal d'ouverture des creusets; devant le marteau-pilon ils arrêtent et transforment au moment voulu la compression. Autour des chefs, chaque homme est à son poste, comme les marins au branle-bas de combat; les mouvements se combinent, les forces disciplinées s'unissent harmonieusement. Et, si chaque soldat a son rôle, chacun aussi a ses vêtements spéciaux. Nul peintre n'a, mieux que Bonhommé, caractérisé l'accoutrement professionnel. Ses ouvriers sont équipés comme de modernes chevaliers. Leur regard a la calme sûreté de l'expérience, la fonction différencie même leur personne physique : aux uns la souplesse adroite, aux autres la puissante musculature.

Coiffés du feutre épais auquel s'agrafe la lampe Davy, les mineurs en sabots s'enfoncent dans les galeries; en haut, les femmes, poussant les wagonnets, portent le pantalon et nouent un foulard autour de leurs cheveux; aux laminoirs les manœuvres abritent leurs yeux derrière une large visière semblable au heaume des Croisés; comme des guerriers gothiques aussi, d'autres se garantissent du gantelet



LE CONSEIL DANS LA MINE, DESSIN PAR FRANÇOIS BONHOMMÉ

Collection de M. E.-S. Auscher.

pour manier les barres d'acier, du tablier de cuir et des larges jambières. Seul Lenain a dégagé aussi magnifiquement la silhouette expressive du forgeron, mais il n'avait pas sous les yeux toutes les variétés d'accoutrement qu'a créées l'industrie moderne.

Voilà donc où Bonhommé s'inspira. Ses œuvres sont peu nombreuses. Leur caractère même de précision, la représentation détaillée d'un outillage compliqué expliquerait à elle seule cette rareté. Mais il y est une autre cause : c'est que l'artiste travaillait lentement et reprenait souvent son ouvrage. Il est certaines de ses toiles, comme celles de la collection Schneider, qui sont restées dix ans dans son atelier, se transformant peu à peu.

Sa participation aux Salons s'espaça pourtant assez régulièrement, depuis le moment où il résolut d'être le peintre de la métallurgie jusqu'à sa mort. Il exposa d'abord plusieurs vues des usines d'Abainville et de Fourchambault. Une lithographie de l'album du Salon de 1840, édité par Challamel, reproduit une de ces dernières œuvres. Sous une grande voûte de charpente est représenté l'ensemble des machines, fours, cages à cylindres, et la manœuvre des forgerons. L'établissement, fondé vers 1816 par Louis Boignes, président du Conseil royal des Arts et Manufactures, afin d'amener un peu de prospérité dans une région particulièrement stérile, était la première forge montée en France pour exploiter les nouveaux procédés anglais. Il s'agissait donc pour Bonhommé, dès ses débuts, de renseigner sur de nouveaux appareils, de faire œuvre d'informateur en même temps que de peintre. A en juger d'après la reproduction, la toile montre déjà des qualités de dessinateur précis, mais on n'y trouve pas encore les larges effets d'éclairage qui rendent admirables les peintures plus tardives.

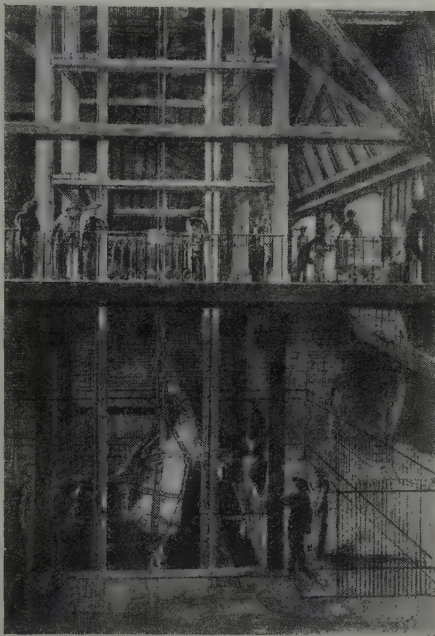
L'Exposition Universelle de 1855 offrait à l'artiste un cadre unique pour montrer des œuvres qui concrétisaient l'effort industriel du pays. En fait, elles auraient été mieux à leur place dans les galeries consacrées à la métallurgie, et leur caractère s'en serait mieux imposé qu'au milieu des productions des artistes vivants, de tendances différentes et même opposées. Les sujets qu'il avait choisis n'étaient pas de ceux auxquels le public des expositions de peinture ni la critique d'alors s'intéressaient; seul un Baudelaire aurait su y prendre garde, mais nous n'avons pas d'indice qu'il le fit, et sans doute la foule rangea-t-elle Bonhommé avec mépris parmi l'école réaliste qui la scandalisait et dont un écrivain disait : « Dieu nous garde de

nous arrêter sur ces peintres que la Grèce désignait sous le nom de rhyparographes, peintres de boues ; ils ne représentent véritablement aucune des idées de ce temps, l'esprit n'a rien à voir là¹. »

En effet, les idées qui inspiraient Bonhommé n'avaient pas longtemps occupé les esprits : le mouvement auquel la révolution de 48 avait abouti s'était brusquement arrêté au 2 décembre.

Le citoyen dut souffrir autant que l'artiste, car Bonhommé avait adopté avec enthousiasme les idées de 48, et même il avait cru au Prince Président, comme le montre le diplôme qu'il dessina pour une Société de secours mutuels où se voient, autour du buste du prince Napoléon, des groupes symbolisant la réconciliation des classes, entourés de la devise : « Aimez-vous les uns les autres. »

Jusqu'au coup d'État, le « Forgeron » avait été, sinon aidé matériellement, du moins encouragé dans sa tâche par le milieu républicain, où il avait des amis. On verra même que l'Assemblée Nationale l'avait chargé de commémorer les journées révolutionnaires. Si le gouvernement impérial lui



DESCENTE D'UN CHEVAL DANS LA MINE

DESSIN PAR F. BONHOMMÉ

(Collection de M. E.-S. Auscher.)

permet de continuer son œuvre, s'il obtint de lui quelques commandes, ce fut au prix de combien de démarches ! Que demandait-il pourtant ? Non pas, comme tant d'autres qui profitèrent à cette époque des largesses d'un régime désireux de se concilier le monde des artistes, non pas d'encombrer les musées de creuses anecdotes pauvrement peintes et d'ajouter au nombre de ces « dons de l'Empereur » qui font aujourd'hui le désespoir des conservateurs. Il demandait que quelques commandes lui permissent de se consacrer à l'œuvre qu'il avait conçue, de laisser une histoire pittoresque du travail

1. Eugène Loudun, *Lettre sur le Salon de 1855*.

industriel au ^{xix}^e siècle. Et ses œuvres il les destinait, non aux musées, mais aux Écoles techniques. Mais pour intéresser les hauts fonctionnaires, détenteurs des crédits, il fallait une éloquence, un style, que le pauvre Bonhommé ne rencontrait pas facilement; de là de nombreux brouillons que j'ai sous les yeux. Et parfois même le peintre allait chez l'écrivain voisin, chez Champfleury, qui l'aiderait, et tous deux rédigeaient les lettres où l'on demandait la permission de rappeler à monsieur le Ministre qu'« il avait bien voulu laisser espérer... » Quelques commandes furent donc ainsi arrachées.

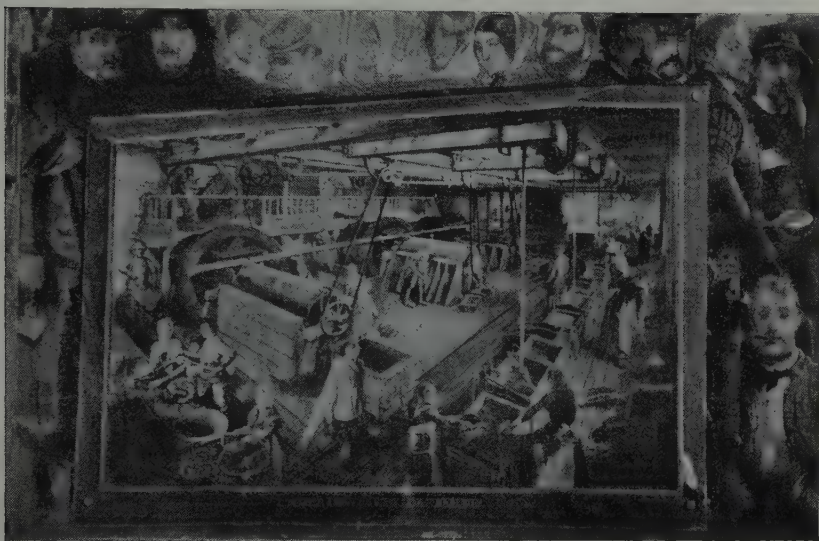
Ces toiles, ces dessins, où Bonhommé avait mis toute sa foi, sa patience lentement victorieuse d'une certaine maladresse qui ajoute pour nous un charme et une chaleur à ses œuvres, que sont-elles devenues? On va le voir.

Quelques mois avant le coup d'État il obtint une commande de peintures destinées à l'École des Mines. En 1854 et 1855 il fut chargé d'en exécuter de nouvelles, qui portent à six le nombre des panneaux de cet ensemble, le plus important de son œuvre.

Chacune des toiles fut divisée en trois compartiments : au centre, une vue d'ensemble, large d'environ 2 mètres, et, de chaque côté, des figures d'ouvriers. L'extraction et le traitement de tous les métaux devaient être ainsi racontés par l'image. Mais seules les peintures ayant rapport au fer et au zinc furent exécutées. De ces œuvres, qui représentent une grande partie de la vie d'un artiste, dont la valeur esthétique et documentaire imposait le respect, je ne puis parler que de souvenir. Elles sont détruites. Un accident, un incendie, pensera-t-on, est cause de cette perte irréparable. Que non ! Ces décorations, commandées par l'État, payées par l'État une dizaine de mille francs, devenues propriété nationale, ont été détruites volontairement par un des directeurs de l'École des Mines à qui elles avaient été confiées. Quand ? Il y a quatre à six ans. Pourquoi ? La folie agit sans but, elle détruit pour détruire. De grands cadres étaient accrochés dans une salle de cours ; un jour, le directeur remarque ces objets encombrants. Il y a des yeux qui ne sauraient voir la peinture et des cerveaux qui ne sauraient comprendre ce que font des œuvres d'art dans une École des Mines. On fit venir l'architecte, puis le gardien-chef. Les cadres et les châssis firent du feu ; pour les toiles, on fut obligé de les débiter en petits morceaux ; mais, enfin, les murs furent nets. Personne ne s'avisa qu'on pouvait un jour demander compte du dépôt, qu'un directeur est responsable du mobilier de son École, y compris les tableaux. Et, d'ailleurs, on ne

demanda point de compte. Le directeur mourut en paix, sans remords.

Ceci, je l'ai dit, se passa vers 1905. Curieux des œuvres du peintre méconnu, je m'étais présenté en 1901 à l'École des mines et l'on m'avait conduit dans la salle d'études, sous les toits, où quelques panneaux étaient accrochés si haut qu'il fallait, pour les voir un peu, monter sur les tables des élèves. Mais toutes les toiles n'étaient pas là : la moitié pourrissait, roulée dans les caves de l'École; ce n'était point encore le vandalisme, mais déjà l'incurie.



LAVERIE DE ZINC, TRAVAIL DES FEMMES ET DES ENFANTS
(USINE DE LA VIEILLE MONTAGNE)
PHOTOGRAPHIE D'UNE DES PEINTURES DÉTRUITES DE FRANÇOIS BONHOMMÉ
A L'ÉCOLE NATIONALE DES MINES

De ce que je vis alors, je me rappelle surtout les figures d'ouvriers qui encadraient les vues d'ensemble. Elles sortaient de l'ombre avec une singulière vie. C'étaient des mineurs dans les galeries, éclairés à peine par la flamme enfermée dans le réseau métallique, des femmes, des enfants poussant les wagonnets. L'effet était presque fantastique. Et, pourtant, nul souci d'émouvoir par une expression forcée; rien que l'œuvre d'un artiste qui se réjouissait des gestes déterminés de ses modèles, des vêtements adaptés à leur travail et qui profitait passionnément des jeux de lumière pour rendre sculptural l'aspect de ces êtres bronzés par la poussière métallique.

M. Auscher a conservé d'anciennes photographies, ici reproduites, de ces peintures détruites. D'autre part, de grandes aquarelles

de la collection Schneider reproduisent fort heureusement deux des panneaux. L'un est une vue du Creusot, prise du nord au sud, en 1836, avant le traité du libre-échange. Elle représente « l'ensemble du grand établissement comprenant — je copie la notice même de Bonhommé telle qu'elle figure au livret du Salon de 1867 où furent exposées les aquarelles — les industries réunies du charbonnage et du minerai de fer, de la fonte, de la forge et du montage des machines de traction et de constructions navales et autres, ainsi qu'un canal central, une église, une école, un hôpital



VUE DU CREUSOT APRÈS LE TRAITÉ DU LIBRE-ÉCHANGE (1867)

AQUARELLE, PAR F. BONHOMMÉ

(Appartient à M. Schneider.

et des habitations ouvrières. » L'autre vue, toute en longueur, prise de l'est à l'ouest, montre la même cité, le même établissement après le traité du libre-échange : « Ville neuve, nouveaux villages, usines nouvelles, etc., réseau de chemin de fer particulier et de grande communication, état de 1867. » Un semblable commentaire montre que le peintre avait affaire à un motif ingrat, et aussi qu'il entendait en accuser le caractère documentaire.

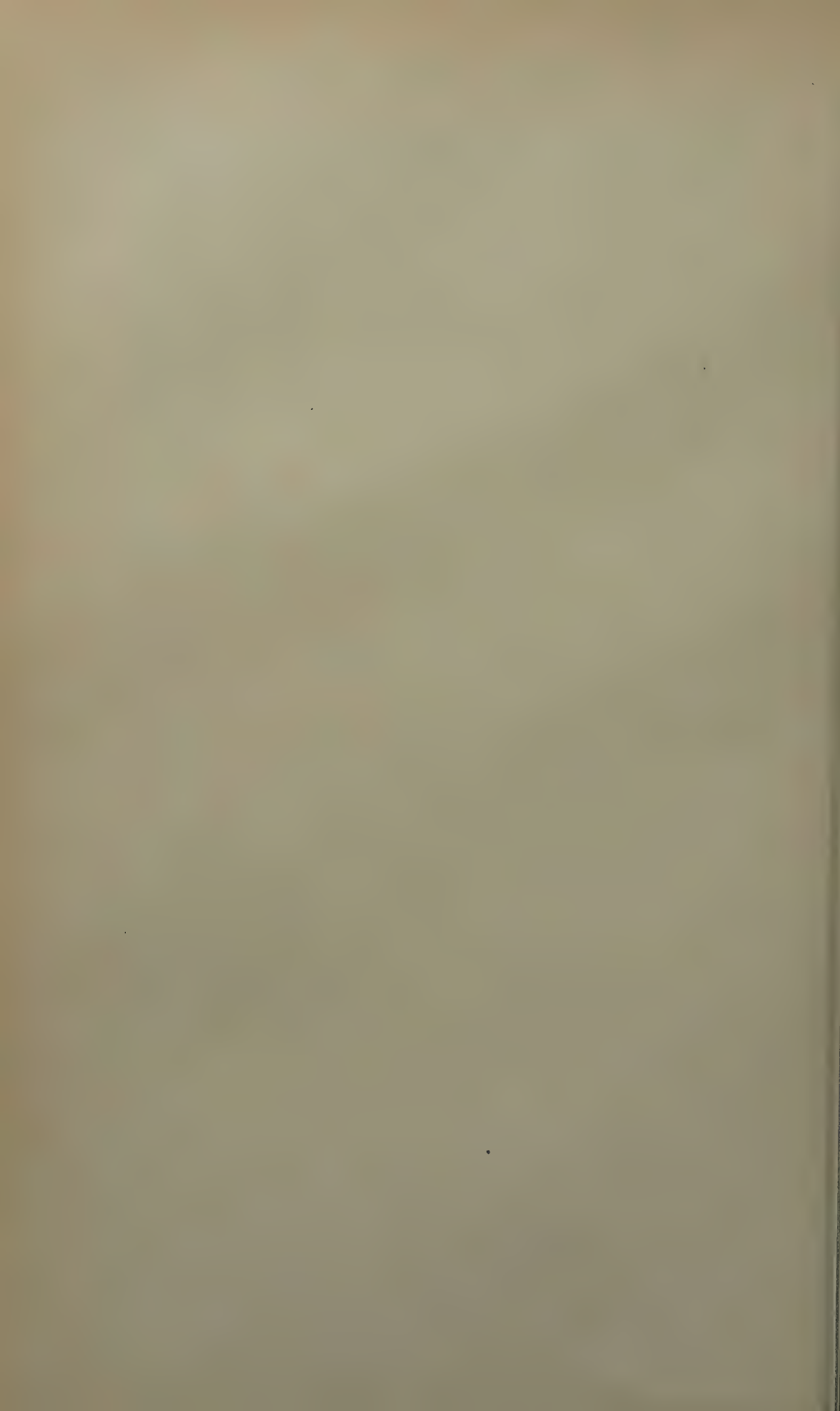
Ce sont bien, en effet, des documents historiques et techniques que ces vues du Creusot, aussi précises que pourraient l'être des relevés d'ingénieurs ; mais elles ont en même temps, dans la forme, une ampleur picturale qui est la force de Bonhommé, une stricte analyse du détail qui se distingue partout et qui nulle part n'empêche l'effet d'ensemble d'être saisissant. C'est à ce point qu'elles font penser aux dessins synthétiques de Victor Hugo. On



FEU D'ARTIFICE TIRÉ A VERSAILLES EN L'HONNEUR DE LA REINE VICTORIA LE 25 AOUT 1855

AQUARELLE PAR F. BONHOMME

(*Musée Carnavalet, Paris.*)



devine presque, sous les terrains, les galeries de mines; derrière les murs d'usines on entend le travail de milliers d'ouvriers. Le fond de la vallée s'assombrit sous les fumées exhalées par les hautes cheminées et qui s'étalent en nuages au milieu d'un ciel resté pur dans les lointains. Quel parti le peintre a tiré de ces fumées, de la tache lumineuse qu'elles font sur les sombres toits d'ardoises, de la nonchalance avec laquelle se dissipe leur panache au-dessus de la ville! La plaine, au fond, la solitude et le calme des champs s'opposant à l'agglomération bruyante du Creusot, puis, au dernier plan, le profil gracieux du mont Saint-Vincent. Voici l'œuvre d'une imagination vive, pour qui la réalité n'est pas seulement un secours, mais qui aime, au contraire, s'appuyer solidement sur cette réalité, insister sur la physionomie des choses, qui se réjouit d'expliquer et qui, par là, anime les éléments les plus ingrats. N'a-t-elle pas transformé cités ouvrières, uniformes maisonnettes, réseaux de rails, bâtiments rectangulaires, en matière pittoresque?

Telle est l'œuvre unique qu'un fonctionnaire de l'État a pu détruire impunément. Les peintures acquises également par le ministère des Beaux-Arts et destinées à l'arsenal de Cherbourg ont-elles subi le même sort? Je n'ai pu en retrouver de traces. A l'École du Génie maritime, à Paris, subsistent trois dessins dignes d'être mis en lieu sûr, et nous souhaitons qu'on s'en inquiète puisqu'une École Nationale n'est pas un lieu sûr pour une œuvre d'art.

Un ami de Bonhommé, et le meilleur des juges, M. F. Bracquemond, vient de montrer comment il convenait d'honorer sa mémoire en donnant au Louvre un sobre et délicat portrait de M. Aubertot, doyen des maîtres de forges (1847) et en me permettant de déposer en son nom au Musée Carnavalet, avec deux autres aquarelles, ce *Feu d'artifice à Versailles* que la *Gazette* reproduit aujourd'hui.

La fête de nuit avait été donnée en 1855 en l'honneur de la reine Victoria. Le 18 août, la souveraine aborde à Boulogne; partout elle est accueillie sous des arcs de triomphe. Elle loge à Saint-Cloud et visite Versailles le 25 août. Bonhommé fut chargé de commémorer cette journée et l'esquisse du *Feu d'artifice* est la digne suite des planches que les graveurs du Grand Roi consacrèrent aux fêtes nocturnes de Versailles, comme des eaux-fortes de Claude Lorrain.

J.-F. SCHNERB

(La suite prochainement.)

L'INCENDIE DE L'OPÉRA EN 1781

ET LES TABLEAUX DE HUBERT ROBERT



DANS la soirée du vendredi 8 juin 1781, l'Académie royale de musique¹ avait donné *Orphée* de M. le chevalier Gluck avec un acte de MM. Rey, *Apollon et Coronis*. On allait alors au théâtre avant de souper. Vers huit heures et demie, les spectateurs étaient sortis², et il ne restait plus que des acteurs ou des figurants, particulièrement ceux du dernier ballet d'*Orphée*, occupés à se déshabiller dans leurs loges. A ce moment, le directeur Dauvergne fut prévenu qu'une toile du cintre, de celles qu'on appelle frises, avait pris feu. Tout d'abord cet accident lui parut sans gravité. Il demanda de l'eau, mais l'eau manquait. Il cria de couper les cordes auxquelles la toile était suspendue; un ouvrier qui s'efforça de le faire n'y réussit malheureusement que d'un côté. La toile alors tomba verticalement, et la flamme ayant ainsi plus d'aliment se communiqua aux autres toiles, au char de l'Amour resté en l'air, à tout le fond du théâtre. En quelques minutes la salle fut embrasée. Ceux qui travaillaient à étouffer l'incendie durent prendre la fuite. Vers neuf heures et demie, les pompiers arrivèrent, mais, la charpente de l'édifice s'étant effondrée, ils ne pouvaient plus songer qu'à faire la part du feu.

1. L'Opéra était alors enclavé dans les bâtiments du Palais-Royal. Il s'élevait à peu près à l'angle de la rue de Valois actuelle et de la rue Saint-Honoré. Cet édifice, incendié une première fois en 1763, avait été reconstruit et livré au public en 1770.

2. Après discussion des documents, M. René Farge, dans son excellente et consciencieuse étude sur *l'Incendie de l'Opéra en 1781* (*Bulletin de la Société d'Iconographie parisienne*, année 1908), fait commencer l'incendie à huit heures et quart.

Il pleuvait heureusement ce soir-là et le vent était très faible. Grâce à un service de secours promptement organisé, on put préserver les maisons voisines. A différentes reprises, les combles des bâtiments dans la cour des Fontaines ou cour des Bons-Enfants, derrière la scène du théâtre, et ceux du grand escalier du palais, s'enflammèrent; mais les pompiers vinrent facilement à bout de ces embrasements naissants. Néanmoins le foyer de l'incendie était si intense, que, pendant près de deux heures, des charbons ardents, des flammèches, des étincelles tombèrent jusque dans la rue Saint-Martin et le faubourg Montmartre. Si le feu eût éclaté quinze jours plus tôt, alors que les arbres du Palais-Royal venaient d'endurer une sécheresse de trois mois, la destruction de tout le quartier eût été certaine.

Les officiers et soldats des gardes-françaises et des gardes-suisse, la garde de Paris et la Compagnie des pompiers se distinguèrent particulièrement dans cette soirée funeste. Le lendemain, on découvrit dans les décombres onze cadavres d'ouvriers ou d'employés du théâtre.

Tel est, d'après les feuilles du temps, le récit de cette catastrophe du 8 juin 1781.

Hubert Robert demeurait alors non loin de là, dans un des logements d'artistes situés sous la Grande Galerie, ou, comme on disait, aux galeries du Louvre. Pour contempler le spectacle, il vint à l'Académie de peinture, dont les fenêtres s'ouvraient sur la cour du Louvre, du côté du Palais-Royal. De ces fenêtres, probablement celles de la rotonde d'Apollon dont l'Académie avait la jouissance, il voyait à droite la façade du vieux palais, notamment le pavillon dit aujourd'hui de Sully, et au fond de la place un pâle de maisons par-dessus lequel montaient la flamme et la fumée de l'incendie. Supprimez par la pensée le ministère actuel des Finances et vous aurez, assez imparfaitement il est vrai, la configuration des lieux entre la rotonde d'Apollon et le Palais-Royal.

Robert aimait l'actualité. Il dessinait et peignait très vite. Tout de suite l'idée lui vint de conserver l'image de cette scène terrifiante. Il en crayonna un dessin, en nota les tons, sans doute comme fit récemment le peintre Albert Besnard dans ses croquis de l'Inde, et par ce moyen put brosser de mémoire une petite étude de l'incendie. Le lendemain, plus à loisir, il fit en pendant une seconde étude dans l'intérieur de la salle incendiée.

On connaît ces deux pendants. Ils sont au musée actuel de l'Opéra.

Ils ont 0^m30 de haut sur 0^m22 de large, et sont peints sur bois. Le peintre s'en servit pour exécuter deux tableaux qui parurent au Salon six semaines après et sont ainsi décrits dans le catalogue de cette exposition : « N° 94. Deux tableaux : l'un représentant l'incendie de l'Opéra vu d'une croisée de l'Académie de peinture, place du Louvre ; l'autre l'intérieur de la salle le lendemain de l'incendie. Ces morceaux de 6 pieds de large sur 4 et demi de haut appartiennent



L'INCENDIE DE L'OPÉRA EN 1781
VU D'UNE CROISÉE
DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE
PLACE DU LOUVRE
ÉTUDE PAR HUBERT ROBERT
(Musée de l'Opéra, Paris.)

à M. Girardot de Marigny. » Notons que le rapport des dimensions se conserve à peu près quand on passe des études aux tableaux, mais en se renversant, les premières étant en hauteur tandis que les seconds sont donnés par le catalogue en largeur. Observons aussi que les nombres du catalogue n'ont rien d'absolu ; les mesures étaient même quelquefois prises sur la bordure des tableaux, ces détails n'ayant aucune importance pour les contemporains.

Que sont devenues ces deux toiles ? Ont-elles été détruites, comme certains le croient ? Ont-elles trouvé dans quelque collection une paisible retraite ? C'est la question que je me propose de traiter ici. On va voir

que le problème n'est pas tout à fait aussi simple qu'il en a l'air.

Les ouvrages de Robert ne passaient jamais inaperçus. Ceux-ci furent donc loués ou blâmés dans presque tous les articles consacrés au Salon de 1781. Je mettrai d'abord sous les yeux du lecteur quelques-unes de ces appréciations. Peut-être y trouverons-nous d'utiles renseignements.

Diderot n'éprouve pour les deux compositions qu'un enthousiasme très modéré. *L'Incendie de l'Opéra* fait de l'effet, mais cet effet est dur et sec. L'intérieur de la salle lui plaît davantage. Il n'en aime pas les figures, qui du reste lui paraissent bien groupées.

Le *Mercur* les juge médiocres :

Point de vérité dans la couleur, de l'architecture sans netteté, des



L'INCENDIE DE L'OPÉRA, VU D'UNE CROISÉE DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE

TABLEAU PAR HUBERT ROBERT

(Collection de MM. de B..., Paris.)

figures qui n'ont le costume d'aucun pays... Voilà le tableau du jour. Les détails de celui du lendemain pouvaient-ils occuper un artiste distingué?

L'intérieur d'une carcasse de bâtiment carré sans aucune décoration, des figures mal dessinées qui en occupent quelques parties, et beaucoup de fumée blanche, était-ce là de quoi faire un tableau ?

Dans les *Mémoires secrets*, le continuateur de Bachaumont n'est pas plus bienveillant que le *Mercur* :

Son génie s'est oublié en ne plaçant que des spectateurs froids dans une scène qui exigeait partout un caractère d'inquiétude, de trouble et d'horreur. Du reste ces deux morceaux, vendus cent louis chacun, attestent la facilité de son pinceau, la vitesse de son exécution et le goût des curieux pour ses œuvres.

On vendait alors à la porte du Salon des brochures à quinze, vingt et vingt-cinq sols, dont les auteurs, anonymes presque toujours, donnaient assez librement leur avis sur les œuvres exposées. Leurs observations, sous une forme souvent triviale, ne manquaient ni de justesse ni de piquant. C'était ce qu'on appelait la petite critique. Elle se montrait parfois assez irrévérencieuse à l'égard des académiciens, qui la redoutaient beaucoup.

Cette année, la *Vérité critique*, la *Patte de velours* de Carmontelle, les *Lettres d'Artiomphile* à M^{me} Mérart de Saint-Just sur l'Exposition, *Raffle de sept, ou Réponses aux critiques du Salon*, les *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur*, le *Galimatias antiartistique* des tableaux du Salon, la *Peinturomanie ou Cassandre au Salon* ne contiennent rien qui soit à retenir pour notre objet.

Lesuire, dans *La Muette qui parle*, dit seulement quelques mots de nos deux tableaux, notamment que le second « nous expose les tristes restes de cette salle nue, dépouillée, qu'on inonde pour éteindre les restes du feu ».

Panard au Salon les trouve selon son goût :

J'aurais désiré [dans le premier] plus de foule et des spectateurs qui remuassent encore davantage mon âme par l'impression de la douleur et de l'effroi. Le second est plein de vérité, d'un ton de couleur si chaud, les détails si bien rendus, que je me suis cru ramené sur cette scène triste et lugubre, dont le tableau est l'image frappante.

Le passage du *Pique-nique préparé par un aveugle* est à citer tout entier :

Je vous le disais bien que le feu de l'Opéra avait été vu de trois cents lieues, puisque là des paysannes d'Italie le découvrent par une croisée de

leur village [allusion au costume italien des personnages]. — Oh! oh! de si loin, il était bien petit; puis, à l'heure de l'accident, l'intérieur de la chambre de ces gens devait être obscur; c'est ce qui rend cette encadrure noire.

Basile, tu me demandes si j'aimerais ce tableau du lendemain, comme si c'était celui d'une noce? Non, non, non, ou l'on ôterait ce fouillis de ferrailles, de monde, de pompiers, surtout ce groupe d'une victime qu'on emporte sur un brancard; aussi bien, les porteurs tombent en avant; il me faudrait déjà les compter au nombre des malheureux.

Dans ses lettres adressées au *Journal de Paris*, Antoine Renou, depuis plusieurs années secrétaire de Cochin fils à l'Académie de peinture, se faisait un devoir de répondre aux attaques dirigées contre les académiciens. Lui-même exposait en 1781 son morceau de réception à l'Académie, *Castor ou l'Étoile du matin*, qui avait été fort maltraité par Carmontelle et Diderot. En ce qui concerne Robert, il réfute surtout la critique du *Pique-nique* :

Le critique prétend que ce feu se voit de trois cents lieues, et il le juge par la grandeur d'une ouverture dont les côtés sont privés de la lumière et que l'artiste a placée de cette façon pour faire une opposition sûre à son feu. On se permet aussi une plaisanterie qui porte à faux, puisque des spectateurs habillés à l'italienne ne doivent pas faire sensation dans une ville comme Paris, lorsqu'ils n'ont rien de commun avec l'objet dont il s'agit, qui est assurément très vrai par la couleur et surtout dans la partie des édifices qui est derrière l'explosion. On [Renou] observe pourtant que si M. Robert n'eût pas pris son point de vue si fort au milieu, mais dans un des côtés, en angle et de plus près, son feu aurait été d'une plus grande masse, et une partie de quelques-unes des maisons de la place privées de lumière lui aurait ménagé une opposition plus sûre et plus vraie. En se servant de ce moyen, il se serait procuré l'avantage d'agrandir ses figures, de les éclairer plus fortement, en y plaçant quelques accessoires intéressants...

On peut dire à peu près la même chose sur le point de vue de son pendant, qui paraît manquer d'effet tant par rapport à son clair-obscur que par l'intérêt. Mais M. Robert a cru sans doute que ce moment devait être rendu aussi rapidement qu'on a pu le voir...

Renou était du métier et sa critique ne manque pas de justesse. Il est fort possible que Robert en ait tenu compte, car lui-même, je crois, n'était qu'à moitié satisfait de son tableau du jour. Sans doute

pour cette raison, il aurait fait ensuite le tableau de la collection Jacques Doucet, où l'incendie est vu des jardins du Palais-Royal.

Tels sont les principaux jugements portés sur ces deux scènes d'incendie. Ils nous apprennent en résumé ceci : dans le tableau du jour il y a des femmes vêtues à l'italienne, et autour de la fenêtre une encadrure noire ; dans celui du lendemain, on voit beaucoup de fumée blanche, un fouillis de ferraille, de monde, de pompiers, et

sur le devant un groupe de spectateurs qui portent un brancard, tandis qu'on inonde la salle.



L'INTÉRIEUR DE LA SALLE DE L'OPÉRA
LE LENDEMAIN DE L'INCENDIE
ÉTUDE PAR HUBERT ROBERT
(Musée de l'Opéra, Paris.)

Maintenant raisonnons un peu sur ces deux tableaux de 1781.

Les petits bois du musée de l'Opéra, que nous reproduisons, sont incontestablement des études. Il suffit de les voir pour en être assuré. Certaines négligences de facture et de composition prouvent que ce sont des ouvrages improvisés. Robert les a disposés en hauteur, ainsi que le commandait la nature du sujet : bâtiments, flammes, fumée se superposant dans le premier ; salle carrée avec ciel au-dessus dans le second.

Ces études étant en hauteur, quelles raisons auraient pu déterminer le peintre à exécuter les deux tableaux en largeur ? Celui du jour ayant quatre pieds et demi de haut ou un peu moins si l'on retranche la bordure, Robert n'aurait pu donner à sa fenêtre que trois pieds dans ce sens, et, par suite, guère plus de deux pieds de large, laissant ainsi de chaque côté au moins un pied et demi de noir sans intérêt, avec à peine la moitié en haut et en bas. D'abord ce n'eût pas été l'encadrure dont parle le *Pique-nique*. Puis on ne voit pas dans quel but un artiste habile et expérimenté comme le nôtre eût commis cette bétise de donner toute l'importance à l'intérieur d'une salle pour ne faire qu'une petite fenêtre et un feu minuscule. Une figure sommaire suffit à montrer l'absurdité de

cette disposition. De même dans celui du lendemain, comment serait-il parvenu à meubler six pieds de salle en largeur, son architecture étant plutôt en hauteur? Du reste, la preuve faite



L'INTÉRIEUR DE LA SALLE DE L'OPÉRA LE LENDEMAIN DE L'INCENDIE

TABLEAU PAR HUBERT ROBERT

(Collection de MM. de B..., Paris.)

pour le premier vaut pour celui-ci, qui n'en est que le pendant.

Pour ces raisons, les données du catalogue me sont très suspectes. Il y a là sans aucun doute une faute d'impression. J'entends bien d'ailleurs ce qu'on peut m'objecter : si une erreur s'était glissée dans le livret, les contemporains auraient relevé cette erreur. Mais

est-il bien sûr qu'ils en eussent pris la peine ? Quelle importance pouvait-elle avoir à leurs yeux ? Dans les livrets de nos Salons actuels les dimensions des tableaux ne sont pas même indiquées ; mais si elles l'étaient, qui remarquerait une faute de ce genre, et surtout qui s'aviserait de la proclamer à la face de l'univers ? On peut toutefois regretter que quelque Saint-Aubin n'ait pas illustré ce catalogue de 1781 ; la forme de ses petits dessins eût tranché la question tout de suite.

Puisque même ce petit moyen de contrôle nous manque, reprenons notre raisonnement. Les dimensions données par le catalogue paraissant inadmissibles, intervertissons-les. Supposons nos tableaux en hauteur et lisons : « ces deux morceaux de six pieds de haut sur quatre et demi de large ». Aussitôt les descriptions fragmentaires que nous en connaissons s'y appliquent sans difficulté ; tout devient clair et concordant : dans le tableau du jour l'encadrure noire se forme d'elle-même et le feu n'est plus réduit à des dimensions ridicules ; la fumée du second ne prend plus des proportions exagérées, et les pompiers, placés aux différents étages, ont toute facilité pour inonder la salle.

Eh bien ! les tableaux ainsi compris existent. Ils appartiennent à MM. de B^{***}, dans la famille desquels ils sont depuis près d'un siècle. J'ajouterai même qu'ils ont été traités sans beaucoup de ménagements, les Hubert Robert n'ayant pas autrefois la valeur qu'on leur reconnaît aujourd'hui. On les a relégués dans des couloirs ou des pièces de service ; ils se sont encrassés et ont dû subir un léger nettoyage. Je ne les connais que depuis une dizaine d'années. Ils ne sont donc pas indiqués dans mon ouvrage *Hubert Robert et son temps*. Aujourd'hui je crois devoir les signaler aux amateurs, parce qu'une récente acquisition faite par le Musée Carnavalet vient de redonner un peu d'actualité à cet incendie de l'Opéra.

Leurs dimensions se rapprochent très sensiblement de celles du catalogue, lesquelles, je le répète, ne sont qu'approximatives. Ces dimensions, mesurées sur les bordures anciennes, sont, pour la hauteur six pieds environ, et pour la largeur quatre pieds et demi moins quelques centimètres. Elles correspondent encore mieux à celles des bois de l'Opéra : en multipliant ces dernières par 6,66 nous obtenons presque rigoureusement celles des tableaux. Il est de toute évidence que ces toiles de MM. de B^{***} ont été exécutées d'après les études de l'Opéra¹ ; elles en sont des reproductions

1. Nous adressons ici nos vifs remerciements à la Société d'Iconographie parisienne qui, très obligeamment, a mis à notre disposition les photographies des

fidèles, à part quelques négligences de composition que l'artiste ne pouvait laisser subsister.

Voici les principaux changements apportés à ces études. Dans celle de l'incendie, la composition cintrée par le haut est carrée par le bas, d'où un effet de lignes peu harmonieux; personnages trop clairsemés; signature et date sur le bord de la fenêtre en bas à droite. Dans le tableau correspondant, composition arrondie en



L'INCENDIE DE L'OPÉRA VU DES JARDINS DU PALAIS-ROYAL
TABLEAU PAR HUBERT ROBERT

(Musée Carnavalet, Paris.)

bas au moyen d'un groupe de femmes placées sur le bord de la fenêtre à gauche, et d'une échelle oblique avec figures à droite; spectateurs plus nombreux; signature reportée, à cause de l'échelle, en bas, au milieu, sur une pierre placée dans l'intérieur de la salle. L'artiste a cintré ces deux compositions afin que les lignes rectangulaires du cadre ne fussent pas répétées trop servilement. Sa fenêtre est de fantaisie.

Dans l'étude de la salle, les pompiers et autres personnages sont trop clairsemés; le groupe qui porte un brancard a l'air de sortir études de l'Opéra, ainsi que celle du tableau de l'incendie vu des jardins du Palais-Royal.

dans la bordure à droite; il manque de consistance. Dans le tableau correspondant, l'un des porteurs du brancard est remplacé par une femme; le groupe est plus étoffé et son mouvement est renversé, c'est-à-dire qu'il se dirige vers le centre de la composition. L'étude et le tableau faisant pendant à ceux du jour, Robert n'a pas jugé nécessaire de les signer. On y retrouve d'ailleurs les tons gris argentins si chers à l'artiste.

J'ai déjà dit que Robert avait repris le sujet de l'incendie. Mettant cette fois à profit les observations de Renou, il s'est placé dans le jardin du Palais-Royal. De là, rien ne s'interposait plus entre lui et le théâtre de la catastrophe. Il pouvait, avec des arbres et des spectateurs, meubler plus naturellement son premier plan; au second, il avait la façade du palais, plus intéressante et plus variée que celle que lui offraient les maisons de la place du Louvre. Ce deuxième tableau est celui que vient d'acquérir le Musée Carnavalet à la vente de la merveilleuse collection Jacques Doucet. Notons qu'il est presque carré — 0^m85 de haut sur 1^m03 de large, — et cependant presque toute la moitié de gauche est masquée par la fumée. Je le donne ici parce que son existence me paraît être une nouvelle preuve que Robert, n'étant pas satisfait de son premier point de vue, n'a jamais exécuté les deux compositions du catalogue.

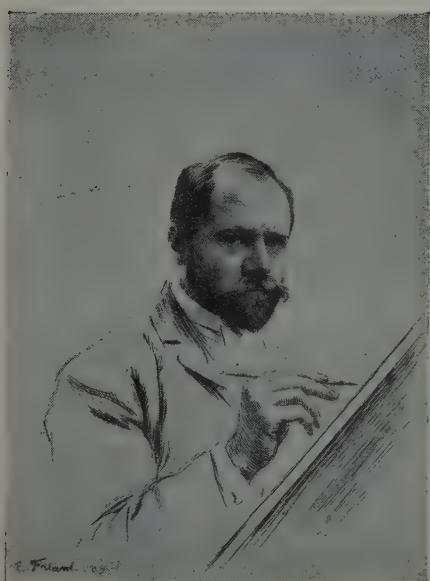
Malgré cette concordance de preuves, je souhaiterais de me tromper dans mes conclusions. Si, quelque jour, on retrouvait deux toiles répondant point par point aux indications du livret de 1781, je ferais amende honorable avec le plus grand plaisir, et me réjouirais de cette bonne fortune avec tous ceux qui aiment l'art du XVIII^e siècle.

C. GABILLOT



LES POINTES SÈCHES ET LES EAUX-FORTES

DE M. ÉMILE FRIANT



PORTRAIT DE M. FRIANT
D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE L'ARTISTE

On sait que le peintre Friant se double, depuis une dizaine d'années, d'un graveur attirant. Ce que l'on sait moins, ce que le public ignore, c'est qu'en s'attaquant au cuivre il n'a pas du tout obéi à une vocation tardive. Dès ses débuts, en effet, ou presque, il s'était intéressé à la gravure. Sa première planche, *Le Pêcheur*, a été commencée vers 1882 ou 1883 et, si cela n'avait tenu qu'à notre artiste, elle eût inauguré une suite ininterrompue d'eaux-fortes et de pointes sèches. Mais les exigences de ses travaux ne le permirent pas et il dut attendre

vingt ans encore avant de pouvoir revenir à un mode d'expression qui lui était cher à juste titre. Dès lors il ne l'a plus quitté, et ses estampes composent aujourd'hui plusieurs séries très remarquées des amateurs. La plupart sont des pointes sèches et, dans les autres, l'eau-forte s'ajoute à ce procédé. Une seule d'entre elles est une copie. Portraits, têtes, figures, groupes ou scènes, toutes valent par leur structure irréprochable, leurs traits précis, logiques, parlants, et certaines enchantent par leur finesse. Il n'y a plus à louer la belle conscience de M. Friant, et son respect du réel est notoire; dans ses gravures, préparées, travaillées comme des dessins, il se montre,

ainsi qu'en ses peintures, interprète scrupuleux et dédaigneux de tout artifice.

Très observées et savamment rendues, ses têtes et ses figures sont dans cette note simple, sobre, discrète, intime, dans laquelle ont excellé, depuis le *xv^e* siècle, les plus français de nos maîtres. C'est par leur attitude très exacte et significative à souhait que se recommandent les baigneuses de *Soir d'été*, les divers personnages des *Ancêtres*, la femme qui, devant son miroir, achève de se coiffer, le modèle de *Fin de séance*, aux chairs très souplement traitées. Et les figures de *Premières études*, de *Livre fermé*, de *La Dame au manchon*, de *Le Journal*, de *Vocation religieuse*, de *La Toilette de l'enfant*, d'*Attentive*, de *Chagrin d'enfant*, retiennent par leur expression faciale autant que par leur posture. De plus, chacune d'elles présente une individualité excellemment manifestée.

Le *Pêcheur à la ligne*, grave et figé comme il convient dans son bateau, a le ragoût d'une étude alertement enlevée sur nature. La dame de *Sourire* se silhouette subtilement et dans une gamme grise si légère, qu'elle donne l'illusion d'un grafitte. La copie reproduit un crayon de Ingres; très fidèle, tout à fait dans le style de l'original, c'est une pièce impeccable.

Les portraits ont leur place parmi ceux auxquels rien ne manque et ils offrent un double attrait, d'œuvre et de croquis, les têtes étant très poussées, alors que les bustes sont synthétiquement établis. Entre tous, les deux grands portraits de l'auteur, le portrait de notre distingué rédacteur en chef M. Roger Marx, et celui du graveur Decisy captivent par leur vie intense et leur réalisation supérieure, notamment les premiers, qui, transposés sur toile, ne seraient pas sans doute plus complets.

Dans les différentes têtes, le dessinateur prédomine; le peintre reparait dans les scènes, sa vision s'y reconnaît en maint endroit. Dans *Soir d'été*, les deux baigneuses se détachent en sombre sur la rivière, les dernières lueurs du soleil sont mises en valeur dans le ciel par des nuées à teinte de sépia et, grâce à ses oppositions d'ombre et de clair, cet effet a la puissance d'une page colorée. Tout autres mais néanmoins bien distribuées, les tonalités des *Ancêtres* concourent à animer cette action qui se passe aux premiers âges de l'humanité, dans une forêt où campent quelques familles. Des ours ont envahi le campement et les assaillis cherchent un abri dans les arbres. Un homme, en équilibre sur une maîtresse branche, dirige une flèche contre le fauve qui le pourchasse; obligé de s'accrocher

d'un bras, il tient entre ses dents la corde de l'arc et le trait. Près de là, des femmes éplorées tâchent de se hisser dans le feuillage, où se tapissent d'autres fuyards. Partout éclatent des cris de fureur ou d'émoi. C'est mouvementé et dramatique. Un tel tableau illustrerait au mieux un roman inspiré par les temps préhistoriques.

Quelques œuvres se fixent plus particulièrement dans le souvenir

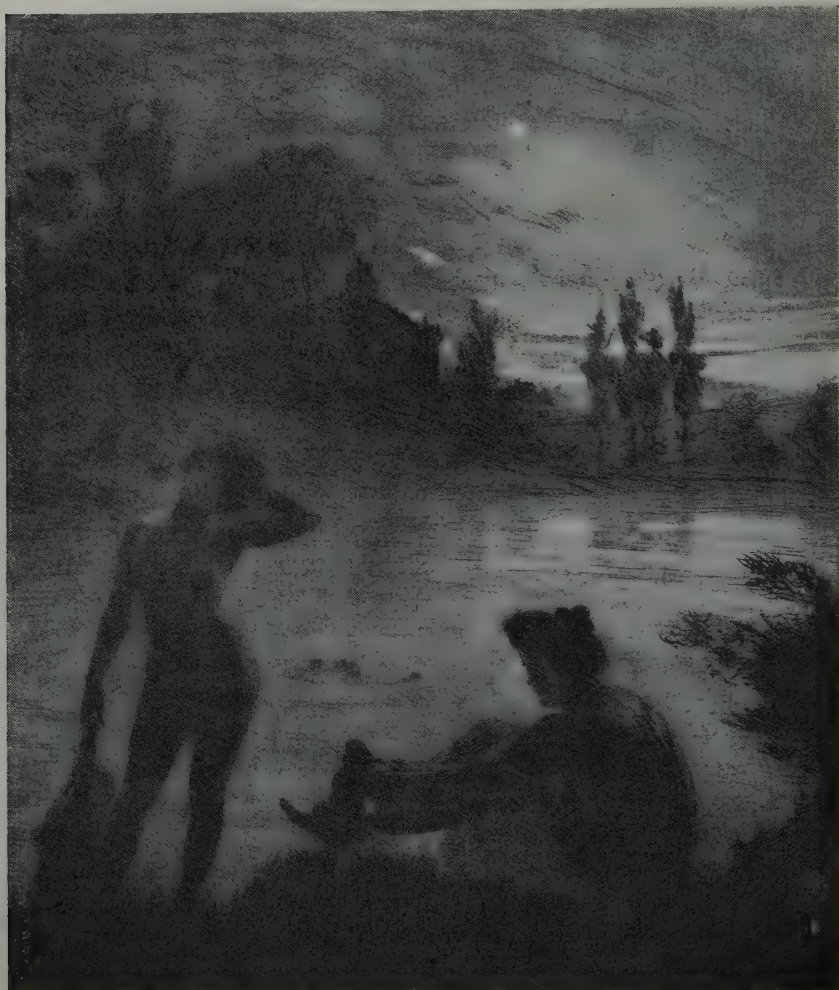


LE MODÈLE, D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. E. FRIANT (1907)

par leur interprétation large et positive ainsi que par les sentiments qu'elles rayonnent; telles sont : *La Dame au manchon*, *Livre fermé*, *Vocation religieuse*, *Attentive*, *Premières études*, *La Toilette de l'enfant*, *Chagrin d'enfant*.

La placide *Dame au manchon*, réalisée avec une savoureuse énergie qui rend encore plus sensible son air affable, est très représentative d'une classe sociale et d'une époque. La liseuse qui ne consulte plus son volume et la méditative de *Vocation religieuse*, celle-ci exquise de simplicité, celle-là gentiment austère, s'absorbent

à ravir dans leurs réflexions. La suave jouvencelle appelée *Attentive* paraît extrêmement captivée par ce qu'elle entend; appuyée des deux bras au dossier d'un fauteuil, elle est vraiment tout oreilles.

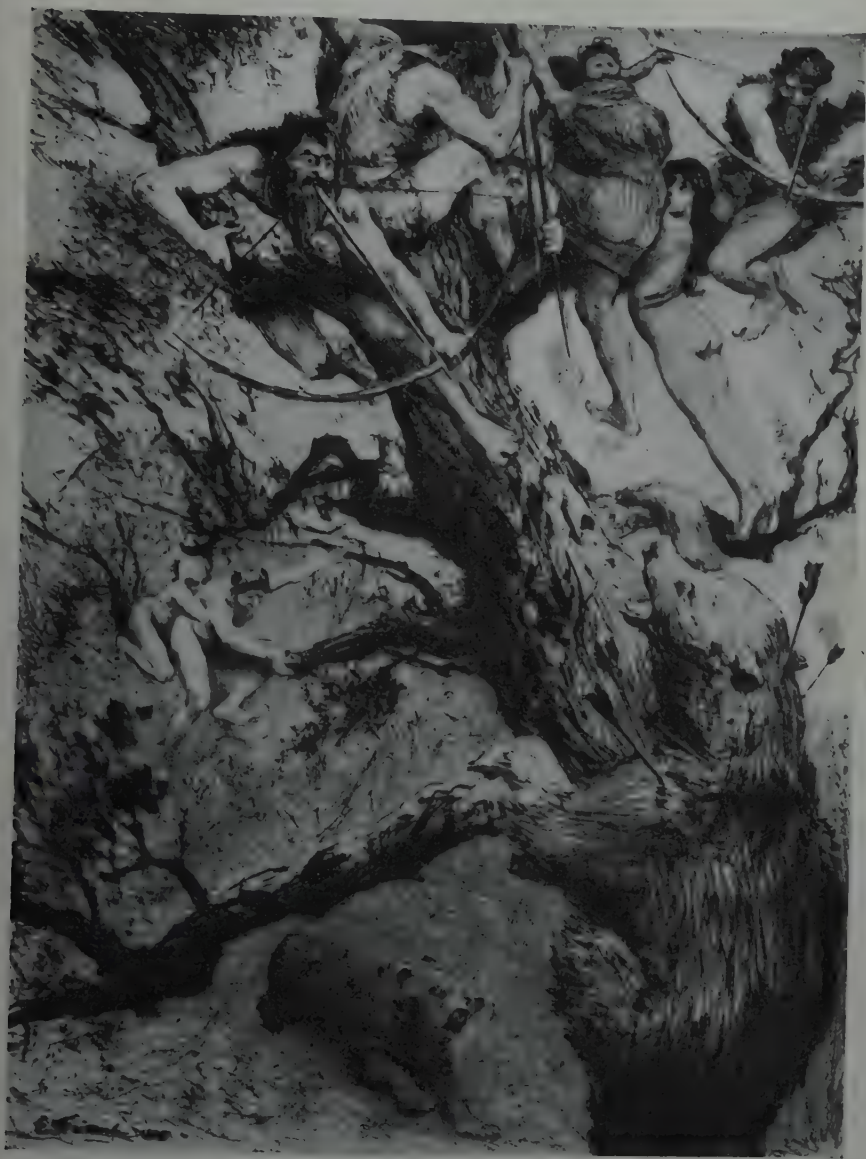


SOIR D'ÉTÉ, D'APRÈS L'ŒU-FORTE ORIGINALE DE M. E. FRIANT (1908)

Ses yeux trahissent la curiosité d'un esprit qui s'éveille, ils parlent avec une rare éloquence. Et c'est parce que le dessin en est intelligemment compris que ces diverses faces révèlent chacune une vie intérieure et une personnalité.

Il en faut dire autant des physionomies de *Premières études*, de la *Toilette de l'enfant* et de *Chagrin d'enfant*, trois motifs toujours nouveaux et attachants quand ils sont interprétés par un observa-

teur perspicace et apte à dégager le sens profond des gestes les plus habituels, des actes les plus humbles. Dans le premier de ces groupes, charmeur par la délicatesse de son exécution autant que



LES ANCÊTRES, D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. E. FRIANT (1909)

par l'abandon de ses figures, une jeune mère apprend à lire à sa fillette; celle-ci se repose entre deux leçons et se serre avec câlinerie contre son indulgente initiatrice. Dans le second groupe, une

mère vient de baigner sa fillette et, dans un mouvement d'amour très bien traduit, l'embrasse de tout son cœur. L'enfant resplendit de bonheur, le visage de sa maman s'éclaire d'un bon sourire. Rien n'altère l'allégresse de ces deux créatures unies par le plus doux et le plus fort des liens, et, pour mieux dire leur bonheur, l'artiste a merveilleusement assoupli, attendri ses moindres traits. Le troisième groupe représente l'étreinte de deux sœurs, dont l'ainée console la plus jeune. Cette dernière, nul n'en saurait douter, a le cœur bien, bien gros, et de méchants nuages obscurcissent son front, jusque-là peu chargé de soucis; mais l'autre, la « grande », la plaint et la console avec une tendresse si sérieuse, elle l'enveloppe de gestes déjà si maternels! L'affligée ne conservera pas longtemps sa mine de victime, la sérénité reviendra vite dans cette âme à peine éclosée; soyons sans inquiétude à son égard et jouissons pleinement de l'harmonie que cause l'arrangement heureux de ces deux adolescentes.

Ses qualités prédisposaient M. Friant à la pointe sèche. Un peintre expert à dessiner, au sens intégral du mot, tirera toujours un excellent parti de ce mode d'expression. Ne se prête-t-il pas à tous les effets du dessin? N'en a-t-il pas l'intérêt? Et quel attrait particulier! Outil précieux entre des mains d'initié, la pointe impose à la matière les aspects les plus variés. Elle s'y montre tour à tour ferme, délicate ou sévère, décisive, circonspecte ou subtile; avec la même aisance, elle la rehausse de vigueurs ou l'agrément de nuances. Ici, elle y imprime des sillons ou y accuse des reliefs, elle la griffe ou la mord; là, elle la caresse et y languit, elle y évoque un galbe ou y indique quelques légers détails; ailleurs, elle s'y promène indolente, y devient vaporeuse et s'y fond comme une sorte de fantôme. Ce qu'on demande à la pointe d'argent sur le papier, elle l'accomplit et donne de bien plus curieux résultats. Elle est, en vérité, comme un crayon; aussi peut-on sans peine en obtenir des teintes et les lui faire dégrader.

Comme certains de ses confrères, M. Friant a trouvé tout seul les procédés de la pointe sèche, il s'est constitué lui-même sa technique et ses premières estampes ont étonné plus d'un professionnel du cuivre. Ses œuvres gravées ont la bonne saveur du vrai, le charme inappréciable du naturel. On n'y découvre pas plus d'affectation que de truquage et nulle cuisine alambiquée ne les dépare. Quel qu'en soit le motif ou l'effet, toutes respirent la sincérité, la droiture; tout y est de bon aloi. On éprouve, à les contempler, les mêmes joies esthétiques qu'à lire une prose limpide,

L'ANGÉLUS

POINTE SÈCHE ORIGINALE DE M. ÉMILE FRIANT

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY





LA TOILETTE DE L'ENFANT
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. E. FRIANT (1908)

bien mesurée, bien frappée, disant ce qu'elle doit dire avec autant de tact que de sagacité. M. Friant compte parmi ces artistes irréprochables, trop rares autour de nous, qui détestent l'à peu près autant que le factice. Il a le secret des traits qui fouillent une physionomie par leur pénétrante justesse et en livrent l'« en dedans ». La structure de ses formes retient peut-être plus encore que son travail, au reste délectable, de graveur. Il a le dessin savant jusqu'en ses menus croquis et les meilleures de ses têtes font penser aux Holbein de Windsor. Son art est d'une haute probité et d'une saine robustesse.

ALPHONSE GERMAIN

1. Voici la liste de l'œuvre gravé de M. Émile Friant : *Le Pêcheur à la ligne*, eau-forte et pointe sèche; commencé vers 1882 ou 1883, repris et terminé en 1904; — *Portrait du peintre Jeanniot*, pointe sèche, 1883; — *Premières études*, pointe sèche, 1903; — *La Toilette*, pointe sèche, 1903 (7 épreuves); — *Portrait de M. Roger Marx*, pointe sèche, 1906 (46 épreuves); — *Livre fermé*, pointe sèche, 1906; — *Le Journal*, eau-forte et pointe sèche, 1907; — *Grand portrait de l'auteur*, eau-forte et pointe sèche, 1907; — *La Dame au manchon*, eau-forte et pointe sèche, 1907; — *Le Modèle*, eau-forte, 1907; — *Soir d'été*, eau-forte et pointe sèche, 1908. — *La Toilette de l'enfant*, eau-forte et pointe sèche, 1908 (Commandée par les « Amis de l'Eau-forte »); — *Portrait de l'auteur à contre-jour*, eau-forte et pointe sèche, 1909; — *Les Ancêtres*, eau-forte et pointe sèche, 1909 (21 épreuves); — *Vocation religieuse*, eau-forte et pointe sèche, 1909; — *Portrait de femme*, d'après Ingres, pointe sèche, 1910; — *Sourire*, pointe sèche, 1910; — *Attentive*, pointe sèche, 1910; — *Fin de séance*, pointe sèche, 1911; — *Page de croquis*, eau-forte et pointe sèche, 1911; — *Grand portrait de l'auteur, de face*, eau-forte et pointe sèche, 1911; *Friponne*, pointe sèche, 1911; *Portrait du graveur Decisy*, pointe sèche, sans date; — *Portrait du peintre Dumont*, pointe sèche, sans date (2 ou 3 épreuves); — *Portrait de l'auteur, avec outils de graveur*, pointe sèche, sans date (épreuve unique); — *Petit portrait de l'auteur, de face*, eau-forte et pointe sèche, sans date; — *Petit portrait de l'auteur, de trois quarts*, eau-forte et pointe sèche, sans date (15 épreuves); — *Tête de jeune fille*, gravée sur celluloïd, sans date; — *Jeune fille à la mandoline*, eau-forte et pointe sèche, sans date; — *Portrait de jeune femme*, pointe sèche, sans date; — *Chagrin d'enfant*, eau-forte et pointe sèche, sans date; — *Le Beau livre*, pointe sèche; — *Portrait du peintre Prouvé*; — *Jeune fille à la mandoline, de face*, eau-forte; — *Buste montmartrois*.

Sauf quelques exceptions, la plupart de ces pièces ont été tirées à 25 exemplaires.

LES OUBLIÉS

HILAIRE LEDRU



L'ACCORDÉE DE VILLAGE
AU TOMBEAU DE GREUZE
PAR HILAIRE LEDRU (1824)
(Musée de Douai.)

Celui-ci ne saurait prétendre au rang de grand rôle. Mais il mérite néanmoins d'occuper l'attention des amateurs du temps présent, si férus du XVIII^e siècle et de ses derniers petits maîtres. Hilaire Ledru est même supérieur à certains d'entre eux, les Binet, les Monnet, dessinateurs de poupées. Si, à leur exemple, il sacrifia à la mode et lui dut son succès, il montra quelque chose de mieux que leurs attifages : des physionomies ressemblantes, présentées dans un cadre souvent amusant, très en rapport avec le caractère particulier de l'époque. A la vérité, le

souvenir d'Hilaire Ledru n'a jamais été complètement perdu. Dès 1859, dans le tome III de la *Gazette* que son fondateur, Charles Blanc, entendait réserver à la seule glorification des dieux de l'art, Ed. Hédouin réussissait à faire passer une étude de cinq pages accompagnée d'une reproduction qui, malgré une transposition trop radicale, donnait une piquante idée du modèle, *M^{lle} Mézières*, une comédienne de la fin du XVIII^e siècle. Quarante années après, à l'intention de l'Exposition centennale de 1900, M. Roger Marx dénichait dans la collection de M. Gustave Meunié, si riche en dessins du commence-

ment du ^{xix}^e siècle, un portrait de *M^{me} Chenard*, par Ledru, qui est presque une très belle chose.

Hilaire Ledru appartient à l'extrême fin du ^{xviii}^e siècle. Né à Oppy en Artois, en 1769, sa réputation naissait lorsque éclata la Révolution. Aussi les gens qu'il portaitura appartiennent-ils surtout au monde du Directoire, de l'Empire et de la Restauration. C'est dire que les femmes sont vêtues de ces costumes un peu lourds, de ces robes sans grâce laissant saillir la poitrine remontée, modes que notre goût, en dépit de certains retours offensifs, accepte difficilement. Mais comme Hilaire Ledru s'en accommode bien, comme il sait faire jaillir de ces étoffes des têtes amusantes, véridiques sous leur sourire, leur jeu de prunelles ! Compréhension tout extérieure du modèle, toutefois, ne s'élevant pas au caractère. C'est que le bagage technique de l'artiste était léger. Malgré un séjour à l'atelier de Vien, — très court, au reste, — Ledru n'avait rien des solides qualités qui font le mérite de ce maître et de ses meilleurs disciples. Il était plutôt de l'école de Vincent et de Ducreux. Hilaire Ledru a peint à l'huile, mais son succès lui vint surtout de portraits au crayon exécutés au « pointillé ». Ce procédé fit, un moment, fureur à Paris et Ledru avec Henry, son émule, en étaient les deux virtuoses. Puis, la mode passa. Ce qui avait été porté aux nues fut méprisé. L'artiste subit le contre-coup de cette volte-face. Aux belles années de production heureuse succédèrent de longs jours de tristesse. Quand, le 29 avril 1840, Hilaire Ledru s'éteignit à Paris, la mort n'emportait plus qu'un oublié.

*
* *

Aux environs de 1780, il y avait dans le petit village d'Oppy un charpentier et un garçonnet, son fils, qui gardait les troupeaux. Le charpentier était pauvre. Cependant il aimait beaucoup son métier, et ne trouvait rien de beau comme un travail de charpente soigné, une roue de moulin tournant bien. Le garçonnet, lui, dessinait ce qu'il voyait, bêtes et gens, sur tout ce qui pouvait recevoir un trait. Quand, au lieu de surface, il avait sous la main un volume, billot ou bloc de calcaire, il sculptait. Mais cela ne faisait pas l'affaire du père qui, chaque fois que l'on vantait l'adresse de l'enfant, pensait qu'avec son intelligence et son ingéniosité il ferait un fameux charpentier, dont la renommée dépasserait celles de certain confrère notoire, maître André, qui prospérait dans un village voisin ; et, pour

détourner son fils du dessin, il lui mettait en mains des pièces de bois. L'enfant se pliait un moment à la volonté paternelle, puis, le pensum achevé, retournait à son occupation favorite. A ce moment-là, l'esprit de Rousseau portait ses fruits un peu partout. Les privilégiés affectaient de s'intéresser à ce qui se passait autour d'eux. D'ailleurs, plus qu'autrefois, on s'apercevait que, du petit peuple, sortait de temps à autre quelque homme supérieur dont la pensée ou l'exemple portaient de rudes coups aux préjugés de caste. Le seigneur du pays, M. d'Inghême, était imbu de cet esprit nouveau que partageaient sa sœur, M^{me} Hannecart de Brifœil, et un autre de ses proches, M. Thierry de la Haye de Gricourt, collectionneur d'œuvres d'art. Le jeune prodige devint naturellement le protégé du château qui eut, toutefois, fort à faire pour convaincre le charpentier, maître chez lui et entêté autant que « meunier de Sans-Souci ». Après quelques mois de résistance, le bonhomme Ledru consentait à ce que son fils allât à Douai suivre les cours de l'École de dessin. Il en revenait parfois et rapportait des études d'après la bosse, très soignées et bien à l'effet; mais ces travaux d'élève, disciplines indispensables, lui faisaient oublier ses hardiesses de jeunesse. Il fallut que M^{lle} Julie, la gouvernante du château, les lui rappelât : « Pourquoi ne feriez-vous pas mon portrait aussi bien que cette bosse ?

— C'est qu'j'ai peur qu' vous n'poizett'pas si bien qu'chel' bosse.

— Voyez pourtant, je suis immobile comme elle¹. »

Convaincu, Hilaire essaie, réussit, à l'admiration de tous.

A Douai son habileté s'affirme d'autre façon : il remporte aux fins d'années toutes les médailles, et son maître, Caullet², l'emploie déjà à divers travaux. Le jeune homme prend de la chose quelque avantage, d'autant plus que ses protecteurs lui ont remplacé

1. *Memento de la carrière d'un artiste connu qui de paysan s'est fait peintre lui-même*. Notes autobiographiques publiées par le comité de rédaction des *Souvenirs de la Flandre wallonne*, tome XIII, qui arrête malheureusement ses citations à 1789. M. Rivière, l'aimable bibliothécaire de la ville de Douai, dont les indications nous ont beaucoup servi, n'a pu nous fixer sur le sort actuel du manuscrit, autrefois entre les mains du D^r Escallier.

Outre ces fragments de notes autobiographiques et l'article de Ed. Hedouin, on peut encore consulter sur Ledru la notice de S. Henry Berthoud, citée plus loin, et celle de Duthillœul insérée dans la *Galerie Douaisienne* (Douai, 1845).

2. Caullet (Charles-Alexandre-Joseph), né à Berveaux, près de Luxembourg, le 14 juillet 1741; mort à Douai le 18 mars 1825. Peintre et professeur à l'École de dessin de Douai de 1774 à 1820, auteur de portraits. Les décorations primitives de la salle de spectacles, notamment le plafond, étaient de lui. Il a trois œuvres au musée de Douai.

certain habit rose serpenté de noir, de coupe paysanne, par un costume du bon faiseur qui lui donne un air fort avenant. Il regarde les femmes et en est regardé; si bien qu'un beau jour il se trouve fort engagé auprès d'une jolie fille de la ville dont il n'y a rien de trop à dire si ce n'est qu'elle est son aînée de cinq années. Émoi au château. Il faut que le jeune homme se réserve, qu'il oublie. On le fera voyager. M. Thierry de la Haye, après avoir hésité entre Paris et Anvers, se décide pour cette dernière ville. Hilaire Ledru part, arrive à Lille le soir même où Montvel, se rendant en Suède, y donne une représentation. L'adolescent n'a garde de laisser passer l'aubaine. Enivrement. Le théâtre demeurera la joie, décidera des fréquentations d'Hilaire Ledru, qui reste peu à Anvers. Il est bientôt à Paris et entre chez Vien, — Vien, le professeur par excellence du moment, celui dont les fermes principes, les savants conseils avaient fait Louis David, alors dans toute sa gloire.

Mais l'Antiquité, les compositions sévères laborieusement ordonnées, ne sont point le fait d'Hilaire Ledru. Son crayon disait toutes sortes de jolies choses : n'était-ce pas là la fin de l'art en une époque légère? Certes, quelques conseils, une application soutenue n'eussent pas manqué de donner de la fermeté à son dessin, d'améliorer sa couleur qui avait peu d'éclat, et sa touche qui était sèche. Mais à quoi bon! puisqu'il s'agissait pour l'avantageux jeune artiste de briller uniquement par le moyen de sujets touchants et de petits portraits maniérés? La présentation était tout. Or, il en possédait la naturelle intuition. Et puis, il avait hâte d'assurer sa vie, afin d'appeler près de lui sa belle amie de Douai. Leur mariage fut consommé, sans grand bruit, sans contrat, comme il sied à des gens de cœur chaud et de petite bourse. — Ils eurent raison de hâter leur union, car elle devait être douce, mais courte.

Bref, en 1786, à Paris, Hilaire Ledru, âgé de seize ou dix-sept ans, accomplissait cette merveille de se tirer d'affaire seul. Il avait des amis, une clientèle. Le coup de foudre porté à Lille par l'acteur Montvel donnait ses fruits. Il était tout à la musique, au théâtre, fréquentant compositeurs et comédiens. Point de meilleur monde pour réussir, au reste : tant de riches désœuvrés tournent autour des loges d'acteurs, se font supporter à force de libéralités et d'obligances, se tiennent pour flattés d'être amis des amis surtout quand ceux-ci ont de l'agrément ou un talent certain !

Et les rapides succès de Ledru sembleront naturels lorsqu'on apprendra que le portrait de *M^{lle} Mézières* reproduit par la *Gazette*

des *Beaux-Arts*¹, celui de *Rosalie Lavasseur*, de l'Académie nationale de musique, celui, beaucoup plus important, de *Dalayrac*; en pied, tenant sa partition de *Nina ou la Folle par amour*, remontent à ses débuts, c'est-à-dire au règne de Louis XVI². Pour ne parler que de *M^{lle} Mézières*, quel amusant document que ce dessin ! Document iconographique, document de mode aussi, et d'un instant où celle-ci flottait entre un classicisme admis et un préromantisme imminent. Voyez plutôt l'accoutrement : une sorte de chemise à large collerette plissée d'où sort un gracieux visage encadré par une chevelure bouffante et poudrée supportant un chapeau pouf à aigrette qui ressemble à un chapeau chinois. Mais, pour bien apprécier ce portrait aujourd'hui égaré, ce qu'il faudrait au moins, c'est un fac-similé fidèle du faire de l'artiste, de ce pointillé qui diminuait l'accent, mais qui donnait du fondu à l'œuvre. Or, le graveur sur bois de 1858 a substitué, à ce procédé si caractéristique, de monotones hachures qui n'ont ni la sobriété des premiers bois du *Magasin pittoresque*, ni l'artistique fidélité des tailles de nos actuels graveurs.

Mais l'agréable société où vivait Ledru, le bonheur de son existence privée, maintenant qu'il avait près de lui l'élue de son jeune cœur, cette Marie-Anne Durand, connue à Douai et fidèlement aimée malgré le séjour d'Anvers et les attraites de Paris, lui font plus que jamais négliger la consécration de l'Académie. Il ne tente même pas d'obtenir la qualité d'associé qui lui permettrait d'exposer aux Salons. Les événements de 1789 le surprennent donc en pleine quiétude.

Sa prospérité allait subir un temps d'arrêt. La Révolution entraînait des goûts nouveaux, en même temps qu'elle imposait d'exceptionnelles difficultés de vie. Il n'y avait que deux moyens, pour un artiste, de parer aux difficultés présentes : émigrer ou entrer crâne-

1. 1859, t. III, p. 233.

2. Les dessins d'Hilaire Ledru sont assez rarement mentionnés dans les catalogues de vente. A la vente Hédouin, qui eut lieu à Paris, le 27 décembre 1866, le *Portrait de M^{lle} Mézières* fut adjugé à 5 francs; le portrait de *Dalayrac en pied* ne dépassa que de peu le prix précédent, puisqu'il fut adjugé 5 fr. 50. Un dessin de deux femmes, au crayon, seulement attribué à Ledru, figure sur le catalogue de la vente posthume du marquis de Chennevières.

M. Couët, archiviste de la Comédie Française, nous fait remarquer que c'est à tort qu'Hédouin a donné à M^{lle} Mézières le titre de comédienne du Roi, elle n'a jamais appartenu à la troupe des Comédiens français. Ce qui ne diminue en rien son talent et l'appréciation de Favart qui la considérait comme « une personne pleine d'esprit, de bon sens, ayant fait une étude profonde de son art », et qui la patronnait en conséquence auprès des cours d'Allemagne.

ment dans le mouvement. Ceux dont le talent était doublé d'une conviction ardente trouvaient à vivoter en marge de la Convention ou de la Municipalité, au Muséum, dans les services de la Guerre, et aussi au Tribunal révolutionnaire où les fonctions étaient rétribuées. Or, on ne demandait aux jurés que d'avoir « de la tête et du cœur ». La chose n'allait pas sans périls, comme le prouvent les tristes fins de Prieur et de Chatelet. Hilaire Ledru semble n'avoir rien cherché du côté de la Révolution : on n'a pas relevé son nom parmi ceux des artistes qui prirent part aux discussions de la Société populaire des Arts. Petit maître d'ancien régime, il regrettait l'aimable société qui l'avait naguère accueilli. Il quitta donc Paris pour Douai, où il eut le bonheur, assure-t-on, d'obtenir qu'un de ses anciens bienfaiteurs, arrêté comme suspect, fût simplement maintenu en surveillance dans son hôtel. Lui-même tomba sous le coup de la réquisition. Il s'en tira, car en 1795 on le retrouve à Paris. Mais, comme les amateurs et l'argent sont encore rares, force lui est de se rabattre sur les commandes de graveurs et de marchands d'estampes, qui viennent de découvrir une nouvelle source de prospérité : la vente des portraits de héros. Les noms des jeunes généraux qui menaient alors à la victoire les armées de la République étaient dans toutes les bouches, mais leur visage demeurait inconnu. Or, les gens qui, à Paris, dans les départements, se reposaient sur eux du salut de la Patrie voulaient au moins se familiariser avec leurs traits. A les satisfaire, éditeurs, graveurs et dessinateurs s'employèrent. Les uns créaient de petits portraits pouvant entrer dans le rond ou l'ovale d'un cadre à miniatures; les autres mettaient en vente de grandes et belles planches d'une incontestable habileté. C'était, avec Alix, Coqueret, Forgeur, Gautier, Bourgeois, Gaucher, Lefebvre, des gravures au pointillé qui avaient l'attrait des plus finolés dessins. Pour l'exécution de nombre de ces portraits, éditeurs et graveurs s'adressèrent à Hilaire Ledru, dont ils appréciaient le talent.

Joindre les vainqueurs était difficile, souvent impossible. D'autre part, les documents iconographiques manquaient. Tant parmi eux étaient inconnus la veille ou si occupés depuis la déclaration de la Patrie en danger, en 1792, qu'à aucun moment, si ce n'est durant les heures passées en prison au temps de la Terreur, ils n'avaient eu le loisir de se faire portraiturer. Hilaire Ledru audacieusement inventa. Il inventa, notamment, pour un personnage qui, dans la suite, devint si célèbre, que ses traits demeurent, après plus

d'un siècle, familiers. Il s'agit de Bonaparte. Pour celui-ci, pas de circonstances atténuantes. Impossible de prétexter un changement radical de physionomie. Par Gros nous connaissons le jeune général au début de sa célébrité, alors qu'il était maigre et hâve. Eh bien ! qu'on voie celui qu'ont gravé Coqueret et Lefebvre d'après Hilaire Ledru. Les deux estampes exécutées à la même époque, d'après un même dessin, se contrôlent l'une par l'autre. Toutes deux sont les fidèles interprètes d'un unique modèle, celui fourni par Ledru. Or, il n'y a là rien qui rappelle Bonaparte, mais un mélange assez adroit de caractéristiques propres aux hommes d'action. Une figure musclée, des traits énergiques, un nez fort, busqué, un menton proéminent, des yeux à fleur de tête, un peu durs. Pour atténuer la chose, distraire l'attention, l'artiste présentait le général dans un instant de sa fonction. Bonaparte est dessiné en pied, à l'écart, griffonnant un ordre, tandis qu'à l'arrière-plan un peloton de cavalerie force le passage d'un pont.

Disons tout de suite que ce portrait est une exception¹ ; que pour la plupart des autres il avait pu rester dans la vérité. Alors est expliquée la faveur dont bénéficia Ledru qui fut chargé de dessiner successivement Pichegru, Hoche, Bernadotte, Masséna, Moreau, Jourdan, Kellermann, Augereau, Beurnonville, etc.

Ses dessins furent reproduits simultanément en pied et en médaillon, — la tête seule étant alors donnée. Dans les estampes en pied, les généraux républicains étaient représentés méditant devant une carte : c'est le cas de Beurnonville et de Moreau ; ou sortant de leur tente : tel Hoche que des paysans qui surgissent à l'arrière-plan acclament ; ou lisant une dépêche : tel Pichegru ; ou tenant un drapeau, un sabre : tels Augereau, Joubert, Desaix. Mais quelle idée passa donc dans la cervelle de Ledru, lorsqu'il portraiture ce dernier ? Dans quel but donnait-il à ce héros si droit l'apparence d'un vieux galantin, dont le geste furtif rappelle celui de la jolie femme de Saint-Aubin qui susurre : « Au moins soyez discret ! » ? Du reste, tout est contradiction dans cette composition. Découpé sur un ciel d'orage sillonné par la foudre qui brise les mâtures des navires jetés

1. Il fut cependant copié par le signor F. Cossia, de Vérone, qui se l'attribua sans en rien changer et signa « *F. Cossia pinx.* ». La gravure de ce plagiat, qui se vendait chez G.-F. Riedel, existe dans la collection Hennin.

La même collection possède un soi-disant Bonaparte publié également en Italie. C'est, semble-t-il, une effigie de garde-française maladroitement copiée et audacieusement signée « *S. Le Clerc pinx. ; Jaurat sc.* » !

à la côte par une mer mauvaise, le général apparaît soigné, son beau visage encadré par des mèches frisottantes savamment ordonnées. Un pied encore dans une barque secouée par la mer, il ne pose pas son autre pied sur les rochers tout proches, mais dans la vague qui déferle. Il est vrai qu'il est chaussé de demi-bottes irréprochables, enserrant une culotte collante qui sort de chez le bon faiseur. — Comme il reste loin de l'émouvant, du douloureux portrait que, d'après le même Desaix, dessina Dutertre durant la campagne d'Égypte!

Mais ces travaux n'étaient, à la vérité, que des besognes d'attente, à abandonner dès que, les fortunes se montrant, les commandes reviendraient. Et puis, malgré la défaillance de certains, ils faisaient connaître Ledru dont la réputation gagnait les camps. Aussi, lorsqu'un général, passant par Paris, désirait laisser le souvenir de ses traits à une famille, une personne aimée, s'arrangeait-il pour donner quelques heures de séance à notre artiste, qui lui remettait un portrait au crayon, vivant, agréable, donnant par le procédé du pointillé l'impression du plus grand fini. Un de ces portraits, celui du général Lecourbe, représenté en buste, dans un ovale (h. 0,325; l. 0,26) est conservé au Musée de la Ville de Paris. Soigneusement rasé, les cheveux grisonnants séparés par une correcte raie médiane, Lecourbe est représenté de trois quarts dans son uniforme qui s'entrouvre, à la hauteur du col, sur une haute cravate à nœud. Le portrait est très à l'effet, figolé, ressemblant sûrement.

Sous le Directoire, et toujours en vue de la gravure, Hilaire Ledru portraiture les directeurs Barthélemy et Barras. Le Cabinet des estampes, dans le recueil Hennin, conserve une épreuve du beau burin exécuté par Tardieu d'après *Barras*, et, pour *Barthélemy*, le dessin original (0,23 × 0,59), qui ne semble pas avoir été utilisé par les graveurs. Dans ces portraits en pied, où la tête n'a que quelques centimètres, Ledru a réussi à donner aux physionomies, malgré la fadeur de ses procédés de dégradé et de pointillé, de la tenue et un accent particulier. Les deux directeurs sont coiffés d'une perruque à marteau qui dégage chez Barras un front large, chez Barthélemy, ce front étroit et fuyant qui est comme la caractéristique de tant de gens de cette époque. Nez fort à bout carré chez le premier; nez également accentué, mais pointu chez le second.

Peut-être qu'Hilaire Ledru, seul, eût trié ces besognes, acceptant celles qui pouvaient mettre en valeur son talent de portraitiste, rejetant les autres, les portraits à exécuter de « chic » et dont la

supercherie serait dévoilée tôt ou tard. Mais il avait à côté de lui sa Marie-Anne, fine mouche doublée d'une bonne ménagère, à qui incombait le soin de défendre les intérêts de la communauté, en ces temps difficiles. « Marie-Anne ! » gémit-il plus tard, « elle fut tout pour moi ! ma vie, ma fortune, mon talent. A force d'ordre et d'intelligence, elle sut transformer presque en opulence ma petite fortune. Elle me soutenait dans mes épreuves de la vie d'artiste ; elle m'entourait de bonheur et d'amour ¹. »

« Ma petite fortune », le mot est un peu ambitieux. En ces époques difficiles, ils semblent avoir tous deux vivoté, sans grandes privations peut-être et même avec quelque imprévoyance par instants, mais c'est là tout. Car, s'il faut en croire la déclaration faite par Hilaire Ledru tant en son nom qu'en celui de Charlotte Durand, sa belle-sœur, à l'occasion du décès de Marie-Anne Durand, survenu le 8 vendémiaire an XII, en son domicile, rue Basse-Saint-Denis, n° 15, l'actif de la succession n'aurait été que de 177 francs ² !

Une autre chose encore permettrait de penser que, quelque heureux que fût le ménage, quelque doux souvenir qu'il en demeurât dans la mémoire d'Hilaire Ledru, sa stabilité de fortune n'était pas considérable ; ce sont les changements fréquents de domicile de l'artiste révélés par les livrets des Salons : en 1795 aucune adresse n'est indiquée, — peut-être revient-il seulement de Douai ; en 1796, il habite rue Croix-des-Petits-Champs, 121 ; en 1798, quai des Orfèvres, 24 ; en 1799, rue des Fossés-Montmartre, 33, et il est encore à cette adresse en 1800 ; de 1802 à 1806, rue Basse-Saint-Denis, 15, — c'est là qu'il perd sa femme ; — enfin, en 1808, il s'installe faubourg Poissonnière, n° 12. Il y est encore en 1831 ³. Mais quand la mort vient le surprendre en 1840, il habite un pauvre logis, au n° 6 du boulevard Poissonnière.

*
* *

Pour avoir négligé de se faire agréer par l'Académie, Hilaire Ledru n'avait pris part à aucune des expositions antérieures à la

1. S. Henry Berthoud, *Notice sur Hilaire Ledru*, lue à la séance du 9 avril 1843, de la Société du Nord à Paris. (Inserée dans les *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, tome IV.)

2. Déclaration du 7 floréal an XII (Archives de la Seine : Déclarations de successions, registre 1730 f° 92 v°).

3. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'École française du XIX^e siècle*. Paris, Vergne, 1831.

Révolution. Il n'envoya rien, non plus, au libre Salon de 1790. Il débuta seulement à celui de 1793 et continua de participer aux expositions jusqu'en 1824. Voici la liste de ses envois, qui donne en même temps une nomenclature de ses principales œuvres et de leur genre.

1793. *Portrait du général Pichegru*, dessiné en pied.

1796. *Portrait du général Bonaparte*; — *Portrait du général Beurnonville*; — *Portrait d'un négociant de Bordeaux*; — *Portrait d'un homme et d'une femme à la promenade*; — *Portrait d'un représentant du peuple, entouré de sa famille, répandant des fleurs sur le tombeau de sa première épouse*, d'après le tableau du citoyen Schall; — *Portrait du citoyen Schall et autres portraits*; — *Étude de femme tenant une lettre*: dessins.

1798. *Portrait en pied du général Bernadotte*; — *Portrait du général Schérer, ministre de la guerre*; — *Portrait d'une femme*; — *Scène de prison*: dessins.

1799. *La Fortune perdue*, dessin; — *Un portrait*, dessin.

1800. *Étude d'une Querculane [dryade]*; — *Portrait du ci-devant chevalier de Boufflers*; — *Portrait de M^{me} de Saint-Aubin*; — *La mort de La Tour d'Auvergne*.

1802. *Portrait du citoyen Martin, artiste du Théâtre Feydeau, avec sa famille*, dessin; — plusieurs portraits.

1804. *Indigence et honneur*¹; — *Deux portraits d'artistes connus*; — *Portrait de M^{me} Ch...*, dessin.

1806. *Une femme implorant la commisération publique: loin de sa famille, cette jeune mère n'a dans ce moment pour toute ressource que ses chants de douleur et la pitié des passants*; — *Portrait du général Lacombe Saint-Michel*; — *Portrait de M^{sr} l'archevêque de Toulouse, sénateur*²; — *Portrait de M^{me} Le S.*

1808. *Portrait en pied de M^{lle} D...*; — *Étude d'une jeune élève*; — *Portrait de M^{me} L...*; — *Portrait de feu M. D..., ex-législateur*.

1810. *Portrait de M. L., agent de change, et de sa fille*; — *Élégie*; — *Tableau de famille de M. P. D. B...*; — *Portrait d'un artiste de l'Académie impériale de musique*.

1812. *Portrait en pied du comte Merlin, procureur général impérial de la Cour de Cassation*³; — *Portrait de M^{me} B. D...*

1814. *Triomphe de l'infortune sur les dangers de la misère et sur l'or de la séduction*; — plusieurs portraits.

1. Musée de Douai.

2. Musée de Douai.

3. Musée de Lille.



M^{me} CHENARD, DESSIN AU POINTILLÉ PAR HILAIRE LEDRU

Collection de M. Gustave Meunier.

1817. *Scène épisodique des malheurs de la guerre.*

1819. *Portrait de Meissonnier aîné.*

1822. *Piété envers la vieillesse*¹; — plusieurs portraits; — *Portrait de M. le vicomte de Chateaubriand*, dessin.

1824. *La Fille de l'Accordée de village au tombeau de Greuze*¹; — *Portrait d'un artiste : il explique son dernier ouvrage et se recommande à la bienfaisance publique*; — *Portrait de M^{me} A. M.*

Où, en quelles villes, dans quelles collections sont dispersées ces œuvres qui, pour des motifs divers — notoriété des personnages, sujets, — n'ont probablement pas cessé d'intéresser ceux qui les possèdent? Certaines doivent se trouver dans le département du Nord où elles furent acquises lors de leur envoi à des expositions locales. Une rapide enquête à Douai ne nous a pas permis toutefois d'en retrouver ailleurs qu'au musée de la ville et à celui de Lille. Rien, non plus, à la bibliothèque de l'Opéra et aux archives du Théâtre-Français qui auraient pu recueillir musiciens et comédiens. Le Musée de l'Armée, si rapidement enrichi et héritier naturel des effigies d'homme de guerre, était également susceptible d'être bien pourvu en œuvres de Ledru. Il n'en possède aucune d'originale, cependant, pas même la *Mort de La Tour d'Auvergne*, résultat d'un prix d'encouragement obtenu à la suite du Salon de l'an VI, qui devait en faire la propriété de l'État. Où se trouve également la *Scène épisodique des Malheurs de la guerre*, commandée par la Maison du Roi et exposée en 1817?

Il est certaines de ses œuvres qui, heureusement, nous sont connues; les unes par les originaux, les autres seulement par la gravure.

Voyons les œuvres originales. Le *Portrait de M^{me} Ch...*, qui figura au Salon de 1804, est, à n'en pas douter, celui de M^{me} Chenard² que possède aujourd'hui M. G. Meunié. Ce dessin, important par les dimensions (supérieures à celles du directeur Barthélemy) autant que par le fini, la ressemblance certaine, les détails de costume, la signification des accessoires, montre tout ce que pouvait tirer Ledru de ce pointillé où il était passé maître. Et puis, avec quelle adresse il a su, tout en portraiturant la seule M^{me} Chenard, rappeler les traits de toute la famille : le médaillon que l'on voit en haut, à gauche, représentant l'acteur Chenard entouré de ses deux enfants.

Chenard, chanteur réputé et excellent violoncelliste, était grand

1. Musée de Douai.

2. Signé : « *Hilaire L. 1800* ».

ami de Ledru. C'était aussi un homme de goût qui, précédant nos modernes ténors, avait sa petite galerie de tableaux et de dessins et si bien choisie, que Bruun-Neergard dans son ouvrage *Sur la situation des arts en France* (1802) la cite à maintes reprises.

Ce portrait de M^{me} Chenard, si caractéristique d'une minute d'art, nous fait regretter de n'avoir pu retrouver celui du *Citoyen Martin*, artiste du théâtre Feydeau, les *Deux portraits d'artistes connus*, et le *Tableau de famille de M. P. D. B.*, celui de *Meissonnier aîné*, enfin le portrait du *Vicomte de Chateaubriand*, témoignage de reconnaissance de l'artiste à l'écrivain qui venait de lui faire obtenir une petite pension. En revanche, notre ami Fr. Courboin nous a signalé, placé dans l'une des salles non publiques du Cabinet des estampes, un amusant dessin très caractéristique du faire de Ledru, représentant M^{me} Desbordes passant son joli visage par le judas pratiqué dans le grillage d'une fenêtre de prison. Jeune encore, la figure pleine éclairée par de beaux yeux, elle est coiffée à la mode de sa province d'un grand chapeau posé sur un bonnet ruché. Souvenir d'un mauvais moment passé par l'aimable femme, de cette Terreur qui aurait bien dû épargner la terre de Flandres, déjà ravagée par la guerre. Il s'agit de la mère de M^{me} Desbordes-Valmore des héritières de laquelle le Cabinet des estampes tient ce dessin ¹.

Le *Jeune élève* du Salon de 1808 n'est peut-être pas perdu. On est tenté de l'identifier avec certain portrait de jeune fille prêté à la dernière exposition de la Royal Academy, par M^{rs} J.-P. Heseltine. La jeune personne dessine d'après un buste. Elle est assise et vue de dos, mais elle tourne de trois quarts son joli visage, par-dessus son épaule gauche. Dans sa main droite elle tient un porte-crayon et, de la gauche, elle soutient un cahier qui repose sur ses genoux. La peinture est signée et datée : « *Hilaire Ledru, 1808* » (hauteur : 38 pouces et demi ; largeur : 31 pouces et demi) ².

Deux des portraits peints qu'Hilaire Ledru envoya aux Salons se trouvent maintenant au musée de Douai. L'un, le plus important

1. Don de M. Desbordes-Valmore, 21 septembre 1881.

2. Acquisée à Paris chez Haro, vers 1895, par M. J.-P. Heseltine. Frappé des communs caractères de ressemblance qui existent entre ce portrait et les effigies des filles de Houdon placées par Boilly dans le tableau représentant l'atelier du maître et conservé aujourd'hui au musée des Arts Décoratifs, M. Heseltine croit voir dans le modèle de Ledru, l'une des filles de Houdon. La supposition peut se justifier. Boilly et Ledru étaient compatriotes et en bonnes relations d'amitié. Rien d'impossible, dès lors, à ce que Boilly ait introduit Ledru dans la famille de Houdon.

qu'il ait exécuté, représente *Merlin de Douai, procureur général à la Cour de Cassation*¹. La toile mesure 2^m29 sur 1^m60. — Est-ce à cause de ces dimensions qu'elle fut donnée au musée, en 1839, par les descendants du haut dignitaire impérial : le lieutenant-colonel comte Merlin et le comte d'Haubersart, fils et gendre du personnage? Hilaire Ledru a placé Merlin de Douai dans une sorte d'antichambre judiciaire dont l'austérité contraste avec la splendeur du costume du procureur général, la robe doublée d'hermine sur laquelle se détachent les insignes de grand-officier de la Légion d'honneur et le cordon de commandeur de l'ordre de la Réunion. Mais ces fourrures, ces cordons, ces brillants ne peuvent changer la figure chafouine du personnage, distraire de cet œil de renard, de cette figure sèche, de ce dos rond, de cette allure de bête intelligente et affairée qui eût été pour Daumier un fameux modèle. Mais n'est pas Daumier qui veut. Ledru, ici, apparaît plutôt timide. Il est visiblement gêné par les dimensions de la toile, lui le peintre de petits portraits. Son dessin est exact, mais manque d'ampleur, et sa touche mince et régulière, sans accent ni lumière, va indifférente du visage au costume. Les mêmes critiques s'adressent à l'autre portrait. Il est cependant de dimensions moindres : 0,72 × 0,59. C'est le portrait à mi-corps et en grand costume de *Claude-François-Marie Primat*, ancien curé de Saint-Jacques de Douai en 1786 et, au moment où Ledru le peignit, archevêque de Toulouse, comte de l'Empire et commandeur de la Légion d'honneur. Ledru a trop attaché d'importance à ces signes extérieurs, et la figure du modèle perd d'autant en caractère.

Nous ne connaissons que par l'intermédiaire du graveur Gaucher le charmant portrait du *Chevalier de Boufflers*. L'impression est excellente. Hilaire Ledru, qui comptait parmi ses familiers, nous le montre tel qu'il était au moment où la Révolution fit de ce poète d'ancien régime un membre du nouvel Institut. L'homme avait certes vieilli, mais en conservant un visage plein d'esprit. Imaginez un front haut, des yeux vifs, un nez sensuel, une bouche mobile aux coins malicieux. Par là-dessus, des cheveux poudrés à blanc tombent sur une houppe dont le large col échancré découvre une cravate de linon nouée sous le cou. La tenue ne manque pas d'élégance, malgré un laisser aller plus apparent que réel et qui s'arrange de l'âge et des habitudes épicuriennes du modèle.

1. Le buste seul a été lithographié d'après Ledru par Gérard Fontallain (lith. de Motte).

Où est passé ce délicieux crayon? Plus heureux que nous, le C. Guipava, auteur des *Tableaux du Muséum en Vaudeville*¹, l'avait



M^{lle} DESBORDES EN PRISON, DESSIN PAR HILAIRE LEDRU

(Cabinet des Estampes, Paris.)

vu au Salon de l'an IX et, abandonnant le refrain « Sont-ils bien vrais? » dont il accompagnait certains portraits d'inconnus, il dit

1. Paris, an IX, de l'imprimerie de Brasseur.

de celui de Boufflers : « Au moins ce portrait est celui d'un homme célèbre, d'un poète connu, et le public peut apprécier la ressemblance. Elle est frappante. »

La liste donnée précédemment révèle qu'en même temps que ces portraits peints ou dessinés au pointillé, Hilaire Ledru envoyait aux Salons des compositions également peintes ou dessinées, dont les titres, les commentaires font de Ledru un continuateur naïf de Greuze.

Nous ne connaissons ni *Indigence et honneur*¹, ni le *Triomphe de l'Infortune sur les dangers de la misère et l'or de la séduction*, mais, grâce à une belle gravure de Desnoyers, nous pouvons juger la *Scène de prison* et, pour avoir vu les originaux, le mérite technique de *La Piété envers la vieille* (musée de Lille) et de la *Fille de l'Accordée de village au tombeau de Greuze* (musée de Douai).

La *Scène de prison* exposée en l'an VI eut un succès extrême. Elle valut à Ledru un prix d'encouragement et, du fait de la reproduction par la gravure, fut d'un rapport certain. Adroitement composée, animée de personnages élégants présentés dans des poses pathétiques, elle manquait peut-être de caractère bien défini. Ce fut cependant là la cause du succès. Où Ledru, compatriote de Lesurques, témoin à décharge du malheureux condamné², n'avait entendu représenter que l'affliction de l'innocent et de sa famille, les contre-révolutionnaires virent dans cet homme, cette femme, ces enfants, une allusion discrète aux adieux de Louis XVI. L'œuvre fut louée au delà du raisonnable et l'artiste considéré comme un homme courageux. Merveilleusement gravée par Desnoyers sous le titre *Les Pénibles adieux*, la *Scène de prison* alla orner les logis de tous ceux qui regrettaient l'Ancien Régime. Bref, Hilaire Ledru fut le premier à bénéficier d'une aventure qui devait se renouveler avec plus de retentissement l'année suivante, lorsque Pierre Guérin envoya au Salon son *Retour de Marcus Sextus*.

1. Commentaire de Ledru inséré au livret : « Une jeune personne repousse les offres séductrices qu'un jockey vient lui faire de la part de son maître. Auprès de son père malade et de sa mère dont l'infortune réclame également sa tendresse, son travail et ses soins, entourée de ses deux jeunes frères, dont l'aîné serait déjà son protecteur s'il avait plus de forces, elle jouit avec ses bons parents du premier de tous les biens, l'honneur, que l'infortune n'a pu lui ôter. »

2. Ledru affirma que le 8 floréal, jour de l'attentat du courrier de Lyon, il avait passé une partie de la journée avec Lesurques, dînant et soupant chez lui. Il pouvait, ajouta-t-il, d'autant moins se tromper que c'était la première fois qu'il allait chez Lesurques. Arrivé pendant l'absence de ce dernier, il avait causé avec sa femme et « caressé ses enfants ».

Jouis du succès, pauvre artiste, car le bonheur passe et l'ivresse de cet instant, tu ne la retrouveras plus, jamais plus! Le public s'attendrira, certes, devant tes compositions, tu obtiendras de temps à autre la louange de quelque plumitif sans autorité, mais les intellectuels souriront. Ils commencent déjà, quand tu exposes au Salon de 1799 ton grand dessin de la *Fortune perdue*. En vain l'as-tu accompagné de ce commentaire : « Un jeune savoyard et sa famille, assis sur les degrés d'une maison, déplorent la perte de la marmotte qui faisait leur gagne-pain. A la croisée, au-dessus d'eux, un enfant, touché de leur peine, leur donne furtivement l'argent qu'il possède. » Il te faut tenir satisfait de ces vers de mirliton, composés par l'auteur d'*Arlequin au Muséum* :

AIR : *De la marmotte en vie.*

Vous dont le cœur sensible
Sourit au malheureux,
Voyez l'effet terrible
Du sort le plus affreux.
— Ah! venez voir la marmotte
Elle est là sans vie;
Voyez le frère à Javotte,
Hélas! qui s'écrie :
« Si je te perds, ma marmotte,
« Autant perdre la vie,
« Dieux! rendez-moi ma marmotte
« Vous me rendrez la vie (ter) ¹. »

Même mécompte avec la *Querculane* dont le sujet était ainsi expliqué au livret : « Nymphé des bois dont la vie est attachée à celle des chênes, à la conservation desquels elle préside particulièrement. C'est avec d'indicibles efforts qu'elle voudrait ne point se séparer de son écorce frappée par la foudre. » Pour être appréciée, une pareille figure aurait exigé, en cette époque de nu et d'imitation de l'antique, un crayon ferme et beaucoup d'habileté de composition. Or, écrit le citoyen A. D. F., auteur de la *Notice sur les ouvrages de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure exposés au Salon pendant les mois de fructidor an VIII, de vendémiaire et de brumaire an IX* ² : « Ce dessin est du crayon le plus doux et le plus agréable. Mais les bras sont beaucoup trop courts. En général, ce dessin, qui séduit en flattant l'œil, égare les jeunes artistes qui

1. *Arlequin au Muséum ou les Tableaux au Vaudeville* (an VII).

2. Paris, au Musée Central des Arts, an VIII (1800).

croient suppléer à la correction et à l'élégance des contours, par le fini de l'exécution. »

Et ce n'est là qu'une critique avant-coureuse de celle que formulera en l'an XII, avec toute son autorité, Publicola Chaussard, dans son *Pausanias français*. Ledru exposait cette fois-là : *Une femme implorant la commisération publique*, ainsi commentée au livret par l'auteur : « Loin de sa famille, cette jeune mère n'a dans ce moment, pour toute ressource, que ses chants de douleur et la pitié des passants. »

Chaussard répond : « Cet artiste paraît se destiner à peindre la *Scène sentimentale*; j'applaudis à sa direction. Il manque un Sterne à la Peinture. Mais il ne suffit pas de composer avec intelligence, ou plutôt avec son cœur; il ne suffit pas, en un mot, d'écrire son sujet avec naturel, avec simplicité; il ne suffit pas même de bien dessiner : il faut encore être coloriste, il faut plaire aux yeux, c'est le premier devoir, si ce n'est le premier mérite du peintre. M. Hilaire Ledru aura plus de peine à réussir qu'un autre dans la partie du coloris, et cela tient à ce qu'il a trop long-tems sacrifié à la mode, à cette manie fatale des *dessins pointillés*; ses yeux ne voient plus que des *peintures au crayon* (ce mot rend ma pensée), et c'est ce qui arrivera à tous ceux qui auront suivi trop long-tems cette méthode funeste. Le ton des chairs est ici rouge, violâtre : en général il n'y a pas d'air dans ce tableau, le raccourci de la main droite est manqué; l'effet juste en eût été admirable. Il y a d'ailleurs des détails charmans et la composition est intéressante. »

Chaussard est le dernier des écrivains compétents qui aient parlé de Ledru¹. Il n'y aura rien sur lui dans les *Salons* retentissans de Miel (1817), de Kératry (1819), de Thiers (1822), de Jal (1819 et 1824). En vain compose-t-il des scènes de guerre et les accommode-t-il de commentaires moraux qu'on dirait arrachés du carnet de Greuze, précurseur du genre, de Greuze qu'il admire dans tous les cas et qu'il honorera à sa manière au Salon de 1824. Le modèle est maintenant dédaigné, à plus forte raison le disciple, qui doit s'estimer heureux de voir entrer dans les musées de sa région, à la suite de faveurs gouvernementales provoquées plus par sa ferveur royaliste que par sa valeur professionnelle, en 1822, au musée de

1. En 1814, au sujet du *Triomphe & l'infortune*, il obtient quelques mots de Mademoiselle E... dans sa *Petite revue des tableaux de l'Exposition* (Paris, A. Egron, rue des Noyers, 37), mais cruellement secs : « Ce petit tableau ne répond pas assez à la beauté du sujet. »



VICTOR-JOSEPH DELCAMBRE DE CHAMPVERT

DESSIN PAR HILAIRE LEDRU (vers 1789)

(Appartient au comte Paul Durrieu.)

Lille, *Piété envers la vieillesse*, et, en 1825, au musée de Douai, la *Fille de l'Accordée de village au tombeau de Greuze*.

Nous avons revu récemment ces deux peintures, très caractéristiques de la manière assez fade adoptée par Ledru et nous n'insisterions point sur de pareilles œuvres qui ne valent que par l'anecdote, si nous n'avions le désir de restituer la physionomie d'un homme qui, malgré tout, appartient à un moment de l'histoire de l'art. La *Piété envers la vieillesse* est bien la suite du *Triomphe de l'Infortuné* et autres scènes de même esprit : « Épuisé de fatigue et de besoin, un vieux porteur d'eau tombe sur un palier et est secouru par une jeune fille et son frère qui l'entourent de leurs soins; la mère jouit furtivement de la bonté de ses enfants. »

L'Accordée de village au tombeau de Greuze, par son titre, son intention, nous intéresse davantage. Ledru donnait là un exemple touchant. Greuze était mort depuis vingt années. Qui s'occupait alors de sa sépulture représentée dans le tableau par une simple planche de chêne, pourrie par les pluies, sur laquelle on déchiffre mal :

CI-GIT GREUZE
UNE SEULE PERSONNE
POUR CORTÈGE
UN BOUQUET D'IMMORTELLLES
POUR MONUMENT

Il était joli d'y amener l'*Accordée de village*¹ immortalisée par le pinceau du maître, de lui faire déposer un bouquet avec cette inscription : « *L'Accordée de village reconnaissante* » ; il était plus touchant encore de l'y faire amener sa fillette. Mais quel dessin rond, quelle figure sans vivacité, quelle touche monotone, quelle couleur terne !

*
* *

A partir de 1824, le nom d'Hilaire Ledru disparaît des livrets des Salons. L'artiste n'expose plus ou n'est pas admis, ce qui est à peu près la même chose. Son talent a-t-il beaucoup déchu ? Son genre de vie, sa personne pourraient le laisser supposer. Ce n'est plus qu'une loque, esclave des passions, des vices qui rongent les malchanceux, les désespérés. Assiste-t-il à l'un des banquets périodiques organisés par la Société des Enfants du Nord, sa tenue l'oblige à n'occuper qu'un coin de table. Mais vite il se révolte, se rappelle qu'à l'encontre de maint assistant il est quelqu'un. Alors il se complait en

1. Ledru, dit-on, lui avait donné les traits de sa Marie-Anne.

des propos violents, en des reparties acerbes mais originales qui forcent l'attention des voisins, les contraignent à s'enquérir du nom du convive et, celui-ci connu et ses malheurs évoqués, à s'intéresser à l'homme, à respecter l'artiste dans la déchéance du vieillard.

A Paris, il se plaint des Douaisiens. Lors d'une exposition d'art et d'industrie organisée dans leur ville en 1825, ne lui ont-ils pas fait l'affront de lui décerner une médaille de bronze, alors qu'ils ont remis une médaille d'or au général Lejeune et à Vignerot ! A Douai, il se plaint des Parisiens. Cependant, ici comme là-bas, il a toujours eu des protecteurs, il a encore, il aura des amis dévoués et influents qui s'efforcent de le remonter et de lui assurer aide et subsides. Sous l'Empire, Merlin de Douai et l'archevêque de Toulouse, Primat, lui avaient été de grande utilité.

Les dignitaires impériaux disgraciés, le peintre ne se trouva pas à court de sympathies pour cela. N'était-il pas l'auteur des *Pénibles adieux* dont il tenta de renouveler la veine en donnant comme pendant les *Adieux de Louis XVI* ? Le succès ne vint pas, mais les encouragements royalistes lui demeurèrent : commande d'une composition inspirée par les *Malheurs de la guerre*¹, achat de deux tableaux pour les musées du Nord, pension annuelle de 600 francs. L'exil de Charles X entraîne un nouveau changement de protecteurs. Cette fois-ci, c'est un produit du juste-milieu, Martin du Nord qui, devenu ministre du Commerce, puis garde des Sceaux, lui fait obtenir un secours de 1 000 francs. Mais ces secours réguliers ou exceptionnels, ne parvenaient pas à satisfaire les besoins d'Hilaire Ledru qui avait heureusement la faculté de frapper à d'autres portes. Celle du général Delcambre de Champvert lui était toujours ouverte. Douaisiens tous deux et presque du même âge, ils se connaissaient, il est vrai, depuis de longues années. Un témoignage de leurs premières relations, antérieures ou contemporaines du début de la Révolution, est conservé chez notre collaborateur, le comte Paul Durrieu, descendant par alliance du général Delcambre : c'est une expressive effigie au crayon où la figure juvénile du futur général apparaît coiffée d'un chapeau à cornes piqué d'un nœud de rubans, le col serré dans une haute cravate qui s'échappe du gilet clair que découvre un frac. Souriant portrait exécuté de verve, mais qui, tel

1. Toujours la scène mélodramatique ! Ces *Malheurs de la guerre* qui figurent au Salon de 1817 sont ainsi expliqués au catalogue : « Le jour vient mettre un terme au pillage d'une ville surprise pendant la nuit. L'ennemi s'éloigne, les victimes restent. »

quel, donne une bonne idée du prompt et facile talent de Ledru aux belles années de sa vie.

Souvenir d'une rencontre qui ne se renouvela peut-être que de



PORTRAIT DU GÉNÉRAL DELCAMBRE DE CHAMPVERT, PAR HILAIRE LEDRU

(Appartient à la baronne Duchaussoy.)

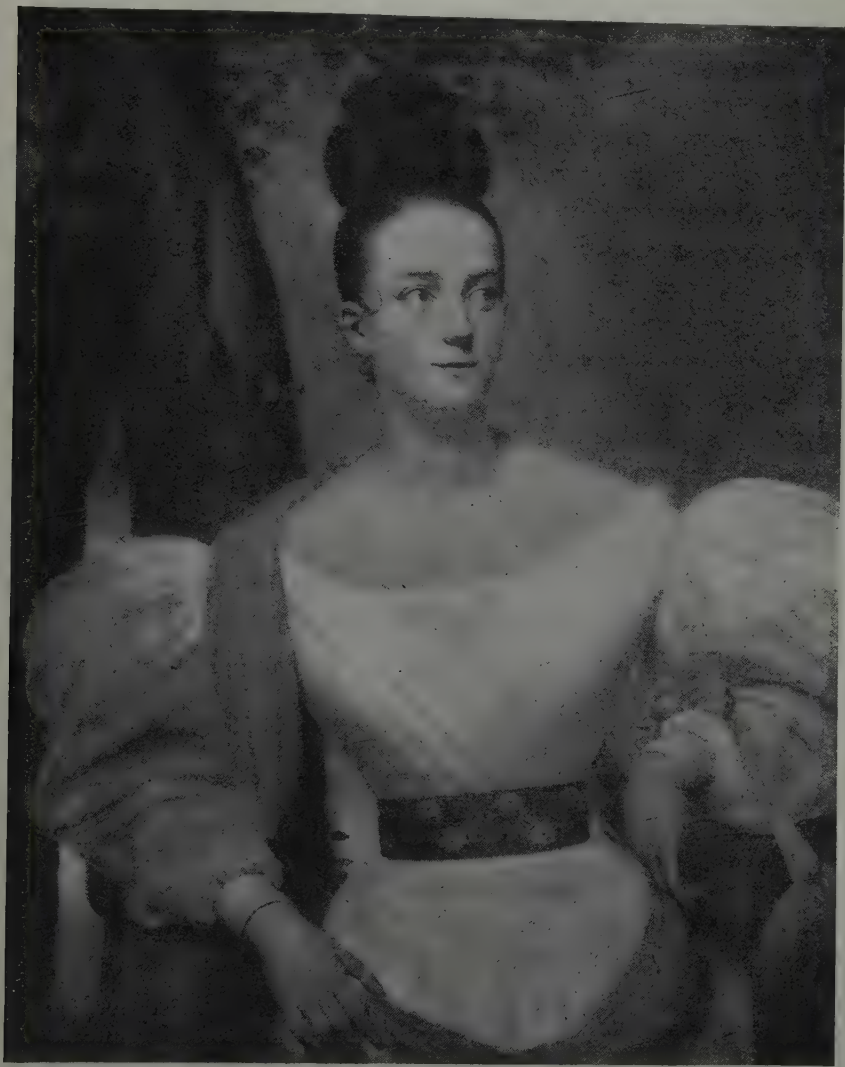
longues années après ce portrait. Car ce furent, pour le portraituré, la dure vie menée aux armées républicaine et impériale, les grades conquis un à un devant Charleroi, au village de Fleurus, dans la plaine de Wagram, où il obtient le brevet de colonel en même temps

que le titre de baron. Un fait d'armes sous les murs de Figueiras fait de lui un général de brigade à la Grande Armée. Là aussi il justifie son avancement par d'autres prouesses qui le mettent davantage encore en belle situation et lui assureront plus tard l'inscription de son nom sur l'Arc de triomphe de l'Étoile. Rallié aux Bourbons, il leur reste fidèle durant les Cent Jours et après les journées de Juillet. Le repos relatif des années qui suivirent la Restauration lui avait fait retrouver des vieux amis, dont Hilaire Ledru. Des relations des deux hommes un témoignage subsiste, honorable pour l'un et l'autre : c'est, de Ledru, le portrait peint du général Delcambre de Champvert. Ce portrait, daté de 1830, c'est-à-dire d'une époque où il n'exposait plus, est cependant son chef-d'œuvre. Jamais il n'avait serré de plus près une physionomie, jamais il n'avait donné un tel caractère à une effigie, jamais sa brosse un peu grise n'avait eu autant de fermeté et de richesse de palette. Delcambre est représenté en grand uniforme d'officier général de la Restauration, écharpe blanche, plaque de grand-officier de la Légion d'honneur obtenue à l'occasion du sacre de Charles X. La figure, très étudiée, montre une physionomie énergique sous une distinction native : si dans l'ovale robuste du visage, le nez s'accuse, c'est au-dessous de deux yeux intelligents et vifs et au-dessus d'une bouche fine. Nulle contrainte dans la pose choisie. Elle est très certainement le résultat d'une attitude coutumière déjà observée par l'artiste, qui n'a cherché cette fois qu'à exprimer ce qu'il voyait, sans sous-entendu ni commentaire.

Le portrait du général Delcambre de Champvert appartient aujourd'hui à sa descendante, la baronne Duchaussoy, mère de la comtesse Paul Durrieu. Il voisine avec les portraits un peu postérieurs de M^{lle} Victoire Delcambre de Champvert et de son fiancé, le baron Armand Duchaussoy, représenté en uniforme de colonel.

Ce dernier n'ajoute rien à l'excellente impression produite par le portrait du général Delcambre. Ici le sentimental Ledru vit le fiancé de la fille de son ami et bienfaiteur, l'homme jeune, élégant, désireux de plaire; — peu de chose si l'on met en balance l'héroïque carrière de l'autre, du soldat de la République, du héros de Figuières et de Wagram. Par contre, le portrait de M^{lle} Victoire Delcambre, à défaut de très hautes qualités picturales, nous intéresse par tout ce qu'une image féminine d'une époque passée apporte de révélation sur un moment de vie. Coiffure, costume, pose, tout intéresse. La jeune fille, elle, n'a pas encore d'attitude familière, d'attitude imposée par son rang, le commandement, la discussion. Elle accepte celle

que lui donne le peintre, celle qui va bien à une personne représentée sur un fond de paysage et qui, avant de venir poser, a très certainement marqué d'un signet l'un des volumes de poésies de



PORTRAIT DE M^{lle} VICTOIRE DELCAMBRE DE CHAMPVERT, PAR HILAIRE LEDRU
(Appartient à la baronne Duchaussoy.)

Lamartine. Elle est si déférente qu'elle accepte de donner certain mouvement de prunelles affectionné du vieil artiste ¹. Mais combien

1. Comme tous les praticiens de second ordre, Ledru croyait à la vertu de certaines recettes. Le mouvement des prunelles de M^{lle} Victoire Delcambre se retrouve en maintes de ses productions, notamment dans un portrait dessiné

cette coiffure démodée, combien ce corsage trop serré à la taille, trop large des manches, ce costume blanc et cette écharpe grise, sont significatifs d'un moment, combien ils semblent naturels puisque tout cela s'accorde avec un visage jeune, franc et sain, un esprit tout à la préoccupation de l'instant, au bonheur de l'heure!

Le portrait du général Delcambre de Champvert, signé et daté « *Hilaire Le Dru 1830* », prouve qu'à cette époque l'artiste avait encore tous ses moyens. Il est néanmoins son chant du cygne. Pour employer les termes dont il a tant usé dans la description de ses œuvres, « l'amitié, la reconnaissance, ont exalté son génie », qui retombe ensuite plein de désespérance.

Dès lors, ses voisins du boulevard Poissonnière ne vont plus connaître qu'un vieillard singulier, un original qui va et vient, dont on s'écarte même un peu. Un beau jour il disparaît. On s'enquiert. Des amis ouvrent sa porte et trouvent son cadavre déjà décomposé. Il était mort, seul, le 29 avril 1840. Le 2 mai quelques personnes, dont le général Delcambre et, dit-on, un indigent dans lequel Ledru qui le nourrissait avait trouvé plus pauvre que lui, accompagnèrent sa dépouille à l'église Bonne-Nouvelle où le curé donna gratuitement l'absoute, puis au cimetière Montmartre. La Société des Enfants du Nord fit les frais d'une concession, de quelques fleurs et d'une pierre avec cette inscription :

A HILAIRE LEDRU

PASSANTS, PASSANTS, RÉJOUISEZ SA BELLE AME. CROYEZ!

L'inscription a disparu; la place occupée par Ledru a été prise par d'autres morts. Mais le sourire de *M^{me} Chenard*, le mâle portrait du *Général Delcambre* restent; et aussi, nous l'espérons, la gaie *M^{lle} Mézières* et l'élégant *Dalayrac*. Et c'est la consolation de ceux qui, en science, en littérature, en art, ont apporté une idée, un mot, un signe de savoir, qu'en dépit de la malechance leur contribution, si minime soit-elle, n'est jamais entièrement perdue. La mort fauche l'homme, non l'idée.

CHARLES SAUNIER

de jeune femme, assez médiocre, mais amusant par le costume, qu'a recueilli M. Ch. Martine, bibliothécaire à l'École des Beaux-Arts,

L' « ADORATION DES MAGES »

DU CLOITRE SAINT-ÉTIENNE AU MUSÉE DE TOULOUSE



L'ADORATION DES MAGES
CHAPITEAU DE L'ANCIEN CLOITRE
SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE, XII^e SIÈCLE
(Musée de Toulouse.)

Parmi les chapiteaux que la ville de Toulouse conserve dans son musée, cinq appartenaient au cloître Saint-Étienne. Ce sont les seuls débris que M. Dumège ait pu sauver de ce monument; une municipalité ignorante avait permis de le détruire, il y a juste cent ans.

Ce cloître, construit dans le premier quart du XII^e siècle, abritait un cimetière; conservé, il aurait de nos jours, par la beauté des tombeaux qu'il renfermait et le prix de ses sculptures, une renom-

mée peut-être comparable au Campo Santo de Pise.

Un de ses chapiteaux représente une *Adoration des Mages*. Moins célèbre que ses voisins, à cause de la simplicité du motif figuré, ce chapiteau a été moins étudié¹. Il possède cependant, grâce à l'imagination et à la technique de l'ouvrier qui l'a taillé, une valeur artistique que les reproductions ci-jointes permettront, croyons-nous, de faire ressortir.

Ce chapiteau surmontait deux colonnes géminées; sa base était, en conséquence, doublement arrondie pour s'adapter aux deux fûts qu'elle couronnait; sa corbeille, haute de 33 centimètres, se terminait par un large sommet rectangulaire sur lequel reposait le tailloir.

1. Cf. Émile Mâle, *Les Chapiteaux du Musée de Toulouse et de l'école toulousaine du XII^e siècle* (*Revue archéologique*, 1892),

A l'extrémité d'une de ses plus larges faces, la Vierge est assise sous une arcade romane, décorée d'un ornement en dents de scie, que surmonte une frise hérissée de créneaux ajourés. A chaque angle, un écoinçon; sur l'un, saint Jean-Baptiste est représenté debout, tendant l'index pour désigner l'Enfant Jésus; sur l'autre, symétriquement, saint Pierre porte, comme un drapeau au bout de son bras raidi, la lourde clef du ciel.

Coiffée d'un petit voile maintenu par une couronne, cette Vierge,



PREMIER ROI MAGE
AUTRE FACE DU MÊME CHAPITEAU

aux traits accusés, a les épaules recouvertes d'un long manteau qu'une double attache fixe sur le devant de la poitrine. Les bords de ce vêtement, ornés de broderies, viennent, dans leur ampleur, s'étaler en plis réguliers sur une des colonnettes qui soutiennent l'arcade. La robe de la Vierge, finement plissée, se termine par un savant tuyautage et découvre l'extrémité des pieds, pris dans une chaussure pointue dont l'empaigne est fendue sur le devant. Ceux-ci s'appuient sur un animal dont le Malin a pris la forme et le maintiennent impuissant. Cette bête couchée, avec son museau pareil à celui

d'un chien hargneux, semble se retourner pour mordre et, dans un mouvement très juste, essaie en vain de se redresser sur ses pattes.

L'Enfant est assis familièrement de côté, sur les genoux de sa mère; celle-ci, de la main gauche, le retient par l'épaule, comme pour l'empêcher de tomber.

A l'autre extrémité, les Rois, de leurs deux mains drapées dans leur manteau, tendent l'or, la myrrhe et l'encens; ce triple geste dessine une belle ligne qui descend en gradins jusqu'à l'Enfant. Le premier pose un genou sur le sol, figuré par deux branches en forme de volutes qui se rejoignent; le deuxième va suivre le même mouvement et, derrière eux, le dernier se tient debout. Ils sont vêtus d'une longue robe à petits plis, garnie d'une bordure et fendue en son milieu pour permettre de monter à cheval; ses pans dissimulent

les jambes. De la physionomie de ces Mages, nous ne saurions rien dire ici : il ne reste, pour nous renseigner, que la barbe calamistrée du premier et ses longs cheveux lissés qui recouvrent les épaules ; mais nous allons les retrouver bientôt plus complets.

En effet, sur chacune des trois autres faces du chapiteau, chevauche, à grand train, un Roi Mage au milieu de rinceaux délicats, dont le feuillage se termine par le fruit allongé et grenu de l'arum. Les chevaux, pur-sang arabes, aux formes élégantes, à la croupe bien prise, projettent en avant leurs jambes fines pour galoper. Les crins de leur lourde queue sont soigneusement tressés et tordus ; ils sont sellés, bridés, harnachés avec luxe ; ni le tapis de selle, ni le troussequin, ni la bricole ornée de médailles n'ont été omis. Les cavaliers qui les montent, couronne en tête, le visage fier et hautain, ressemblent à des rois Maures. Ils se tiennent droits en selle, bien campés, la pointe du pied relevée sur l'étrier, dont on distingue l'étrivière. Une double cordelette barre leur poitrine et retient le manteau flottant que soulève la fougue de la course. Leur robe, à plis serrés, fermée au cou par un mince galon brodé et retenue à la taille par une ceinture nouée, laisse dérouler ses longs pans obliques et parallèles, entraînés en arrière, dans la hâte que les Mages mettent à accourir. De la main gauche, chaque cavalier, pour précipiter l'allure de son cheval et le faire passer du trot au galop, tient la bride haute ; il faut remarquer le petit anneau coulant fixé à l'extrémité libre des rênes ; il est très visible sur la face opposée à la scène de l'Adoration.



DEUXIÈME ROI MAGE
AUTRE FACE DU MÊME CHAPITEAU

Le premier Roi Mage a perdu son bras, nous ne savons quel était son geste. Sans se retourner, le second tend le sien en arrière et de l'index indique la route au troisième, qui, d'une main trop puissante, étreint sa taille trop étroite.

On nous pardonnera cette description un peu aride ; mais notre chapiteau est exposé dans une salle froide de musée et, pour lui re-

donner la vie, il faudrait réédifier les arcades de son cloître, le placer au milieu de la blancheur des tombes et de la verdure des feuillages, sous la lumière dorée du ciel de Toulouse.

Telle est l'admirable chevauchée de nos paladins. En la regardant, on pourrait presque oublier qu'elle précède une *Adoration des Mages* et se demander si l'on n'a pas plutôt sous les yeux une illustration de la *Chanson de Roland*.

Avant de terminer, nous voudrions indiquer d'autres raisons

qui militent en faveur d'une bonne reproduction de ce chapiteau. Nous ne le connaissons figuré que dans l'*Histoire de l'Art* si documentée dirigée par M. André Michel; mais l'image en est très réduite et une erreur du typographe représente le sujet renversé. De plus, M. Mâle, dans l'article cité plus haut, écrit, malgré sa précision habituelle : « Aucun des trois rois n'est agenouillé : ils se tiennent debout, l'un derrière l'autre, comme aux plus hautes époques de l'art chrétien. » Nous avons montré le premier à genoux et le deuxième prêt à en faire autant. D'autre part, M. Marignan, dans l'*Histoire de la sculpture en Languedoc*, souligne que les chevaux sur lesquels



TROISIÈME ROI MAGE
AUTRE FACE
DU MÊME CHAPITEAU

s'avancent les Rois Mages sont caparaçonnés, alors qu'ils sont simplement sellés, et trouve dans ce harnachement un des motifs qui l'engagent à placer ce chapiteau à la fin du ^{xii}e siècle. Ces détails, et quelques autres que nous passons, sont bien minimes; mais il y a, croyons-nous, intérêt à les préciser.

Que nous dations ce chapiteau, comme le voudrait M. Mâle, de la première moitié du ^{xii}e ou de la fin, comme l'indiquent, sans raison, croyons-nous, certains auteurs, cette sculpture est avant tout romane, méridionale, languedocienne; elle nous apparaît comme un des plus purs joyaux de l'art provincial français de cette époque.

ARTISTES CONTEMPORAINS

LÉON BELLY

(1827-1877)

(PREMIER ARTICLE)



EFFET DE NEIGE EN SOLOGNE
ÉTUDE PAR L. BELLY
(Appartient à M^{me} Belly.)

Les lettres de Puvis de Chavannes adressées à M^{me} Nicolas Belly ainsi qu'à son fils Léon ont rappelé à notre souvenir l'existence d'un artiste mêlé de près à l'évolution récente de la peinture française. Nos lecteurs connaissent sans doute ces pages pleines de cœur, où revivent des amitiés fortifiées par des préoccupations d'ordre supérieur. Ces missives reflètent l'ambiance cultivée où Puvis, dans ses années d'effort encore mal récompensé, trouvait les témoignages renouvelés d'une sollicitude presque maternelle et d'une fidèle amitié d'artiste¹.

Après avoir ainsi pénétré dans ce milieu par l'intermédiaire d'une plume admirée, ne sommes-nous pas curieux d'apprendre à connaître d'un peu plus près, en Léon Belly, l'homme et l'artiste ?

Rappelons en peu de mots sa biographie. Né à Saint-Omer le 10 mars 1827, Léon-Adolphe-Auguste Belly perdit de bonne heure son père, qui avait été officier d'artillerie. Sa mère, dont l'esprit affiné inclinait vers les arts et qui pratiquait la miniature avec

1. Voir la *Revue de Paris* du 15 décembre 1910.

talent, dirigea soigneusement son éducation. A Metz, où il fréquenta le collège, il fit connaissance avec Émile Michel qu'il devait retrouver plus tard à Paris et qui lui consacra, dans ses *Maîtres du Paysage*¹, quelques pages pleines d'estime et de sympathie. Établi ensuite à Paris, Léon Belly sentait un vif attrait pour la peinture. Ce n'est toutefois qu'après avoir préparé ses examens d'admission à l'École polytechnique qu'il obtint le consentement maternel au choix de sa carrière.

Élève de Troyon, il se tourna bientôt vers l'Orient d'où Marilhat et Decamps avaient rapporté des toiles lumineuses, très remarquées.

En 1850, il partit, en compagnie de MM. de Saulcy, Delessert et d'autres voyageurs, pour la Grèce, la Syrie et la Palestine. Cette tournée dura jusqu'à l'année suivante et finit par un séjour en Égypte. Léon Belly en rapporta des études qui ajoutaient à la vérité locale les mérites d'une vision franche et d'un faire large.

Les tableaux qu'il exécuta d'après les esquisses de ce premier voyage lui ouvrirent les portes du Salon, en 1853. Il exposa alors les *Environs de Naplouse en Syrie*, une *Vue de Beyrouth*, une *Vue du Caire* et les *Bords de la mer Morte*. Ces œuvres attirèrent sur lui l'attention des critiques. « Un nouvel orientaliste » — dit plus tard l'un d'entre eux — « nous était né qui promettait de disputer l'héritage de Decamps même à Fromentin. »

Cependant, l'Orient était à ses yeux un moyen, non un but. Une fois cette première étape franchie, il se tourna vers le paysage français et travailla à Barbizon dans l'entourage de Rousseau, de Corot et de Millet, qui l'appréciaient et lui enviaient même son étonnante facilité.

Au Salon de 1855 figuraient trois études de forêt exécutées par lui dans les environs de Fontainebleau. L'une d'elles, la *Futaie*, arracha à Theophile Gautier un cri d'admiration. C'était, selon le grand écrivain, « presque un chef-d'œuvre ». Les *Pêcheurs d'équilles en Normandie* (à M^{me} Émile Michel) figuraient à ce même Salon.

Malgré le succès remporté par ces toiles inspirées du paysage français, Léon Belly sentait un nouvel attrait pour cette terre d'Égypte qu'il avait entrevue une première fois sans pouvoir s'y arrêter comme il l'aurait voulu. Il y retourna en 1855 et y fit un séjour jusqu'à la fin de l'année suivante. Ce fut, comme on le verra plus loin, la période critique, et certainement une des plus

1. *Les Maîtres du paysage*, Paris, 1906, p. 499-506. Voyez aussi *La Forêt de Fontainebleau* du même auteur.

belles et des plus fructueuses de sa carrière. Il en revint plus maître de son talent. Les toiles qu'il exposa au Salon de 1857 attestèrent les progrès accomplis durant ces mois passés sur les bords du Nil. Ce furent les *Sycomores de Giseh*, le *Désert de Nassoub*, l'*Inondation du Nil* et le *Halage d'une barque*.

Cette même année, il se rendit une troisième fois aux pieds des Pyramides. Pour le coup, sa réputation d'orientaliste s'établit sur



LE PLATEAU DE BELLECROIX (FONTAINEBLEAU), PAR L. BELLY

(Appartient à M. Paul Roger.)

une série d'œuvres magistrales. Le Salon de 1859 fit connaître une *Digue au bord du Nil* (collection de la baronne Gustave de Rothschild); celui de 1861 compta définitivement dans sa carrière : on y vit tout un ensemble de paysages égyptiens. Ce furent l'*Effet du soir dans le désert de Tyh (Sinaï)*, les *Abords d'un village égyptien*, les *Bords du Nil*, l'*Avenue de Choubrah*, et surtout la *Caravane des pèlerins se rendant à La Mecque* qui est aujourd'hui au musée du Louvre et qu'Émile Michel considère comme « une des peintures les plus remarquables de notre école contemporaine, et certainement la plus vraie et la plus saisissante qu'ait inspirée l'Orient ». Cette

œuvre valut au peintre une première médaille et bientôt la croix.

La renommée de Léon Belly était définitivement établie.

M^{me} Nicolas Belly, sa mère, vint habiter cette même année un hôtel qu'elle avait fait construire quai d'Orsay et dont l'atelier abrite aujourd'hui encore des études et des tableaux du maître. Elle exerçait dans sa nouvelle demeure la plus charmante hospitalité. Tous les jeudis soir, elle avait table ouverte pour les amis de son fils. Rousseau, Corot, Fromentin, Bernier, de Curzon apparaissaient fréquemment dans ce cercle intime où l'on discutait les opinions qui agitaient alors les milieux d'art français. Émile Michel, le peintre-écrivain, arrivant alors de Metz où Belly et lui s'étaient connus tout jeunes, prit contact avec la grande ville à travers ce milieu. Plus tard, il nous disait : « Parmi ces hommes à la fois célèbres et discutés qui remuaient, dans l'abandon des controverses les plus vives et les plus cordiales, tant de questions à l'ordre du jour, j'étais tout oreilles, tout admiration. »

Entre ces convives, Puvis de Chavannes était peut-être celui qui goûtait le plus, à ce moment-là, l'hospitalière demeure et ses habitants. Dans les quelques lettres qu'il adressa alors à la mère de son ami, nous apprenons à connaître sous le jour le plus favorable cette femme distinguée qui fut pour la carrière de son fils un génie tutélaire.

Puvis de Chavannes allait souvent la voir au quai d'Orsay et faisait parfois précéder ses visites de quelques lignes. Un dimanche matin de l'année 1861, il lui écrivit :

Je serai très heureux de passer un bon bout de temps avec vous, avec ou sans Lavater, préférant votre séduisante et bonne parole à tous les livres les mieux écrits, mais auxquels manquera éternellement la physiologie et l'imprévu. La lecture me paraît merveilleusement inventée pour les amateurs de Thébâïdes privés du charme qu'on trouve dans une parole sympathique et persuasive, bien appuyée par un regard qu'éclairent la bonté et l'intelligence. Je ne suis pas de ce nombre, et plus je vous vois et plus je vous entends et plus je suis content¹...

Cette même année, Puvis de Chavannes-envoyait au Salon deux grandes compositions, *La Paix* et *La Guerre*, et obtenait une deuxième médaille. Le ministère des Beaux-Arts lui acheta même la *Paix*, ce qui équivalait presque à un événement dans sa carrière jusque-là

1. Voir les lettres complètes de Puvis dans la *Revue de Paris*, loc. cit.

méconnue. La part que sa maternelle amie prit à ce succès fut grande; et Puvis savait d'avance le plaisir qu'il lui ferait en lui apportant la photographie du tableau. Sur la marge, à titre de dédicace, il avait mis, après le nom de M^{me} Belly, toute une série de points d'exclamation et de points. N'ayant pas trouvé son aimable hôtesse chez elle, il expliqua ces signes énigmatiques par ce billet qui met bien en évidence les sentiments que l'artiste portait à la mère de son ami :

14 mai 1861.

Chère Madame,

L'explication des ! et des ... qui suivent votre nom me paraît si simple que j'ai presque honte de vous la donner. Ne parlent-ils pas en effet de vous, de votre brave fils, de votre exquise bonté, de l'accueil qu'on reçoit chez vous? Ils sont là comme autant d'assurances de dévouement, d'affection et de respect. Je n'en ai pas mis assez.

A jeudi, si je peux, chère madame, et aux vôtres.

P. PUVIS DE CHAVANNES.

Quelques semaines après cette missive, Puvis adresse à M^{me} Belly une lettre dans laquelle il lui parle du paysage et de sa préférence pour les ciels gris. Au milieu de son argumentation il donne essor à ses sentiments d'admiration et d'attachement pour sa vénérable amie :

...J'ai eu un grand plaisir à lire votre charmante lettre, bonne madame : la vie y abonde, et l'esprit et la bonté, — trois choses qui se tournent souvent le dos.

...Chère et bonne madame, je ne m'attendais guère à toucher à une plume, quand votre lettre est venue charmer un instant de ma longue et sérieuse journée. Je vous réponds malgré votre recommandation de ne pas le faire, et ce que vous m'écrivez a un tel mouvement que je crois vous voir et vous parler : c'est autant de pris en attendant jeudi.

Je suis, madame, le plus dévoué et le plus respectueux de ceux auxquels vous vous intéressez.

P. PUVIS DE CHAVANNES.

Revenons maintenant à la biographie de Léon Belly. En 1862, donc un an après le succès qui avait valu à son œuvre une véritable consécration, il épousa M^{lle} Laure Klose, née et élevée à Strasbourg, petite-fille du grand industriel Samuel Koechlin. Sa femme, en lui donnant le bonheur, sut conserver à son foyer des amitiés pré-

cieuses comme celle de Puvis de Chavannes. Ce dernier eut l'occasion d'apprécier la nature distinguée de M^{me} Léon Belly et d'être témoin de tout ce qu'elle était pour son mari.

Les années suivantes furent consacrées tantôt à des paysages d'Égypte, tantôt à des vues de France. Le Salon de 1863 fit connaître au public les *Femmes fellahs puisant de l'eau au bord du Nil*, tableau dont Paul Mantz fit l'éloge ici même¹.

A ce même Salon figurait un *Coucher de soleil à marée basse*.

En 1866, Léon Belly exposa un tableau inspiré de la mer Morte.

L'année suivante il acquit la terre de Montboulan en Sologne, où il séjourna dès lors de préférence. Les belles forêts, les pâturages arrosés par la Sauldre, des échappées sur les lointains, dominés par un grand ciel que sillonnent des nuages aux teintes diverses, lui fournirent plus d'un motif dont il sut tirer le parti le plus habile dans ses recherches de vérité et de caractère. Malgré l'attrait de ces sites, il restait fidèle aux souvenirs d'Égypte. Au Salon de 1868 figurèrent *Le Canal de Mahmoudieh à Alexandrie*, et une *Étude du soir en Égypte*. En 1869, il exposa un grand tableau, la *Fête religieuse au Caire*, qui appartient à M. Lefébure. Au même Salon se trouvait la *Pêche aux dorades sur une plage du Calvados* que possède le musée du Louvre.

En 1872 il subit les premières atteintes d'un mal dont il ne devait jamais se remettre complètement. Cependant, deux ans après, il se releva et envoya au Salon une suite d'ouvrages qui paraissaient annoncer sa complète guérison. Ce furent *l'Effet de neige sur les bords de la Sauldre*, la *Mare aux fées à Fontainebleau* et les *Ruines*

1. Puisque nous offrons au lecteur la reproduction de cette œuvre, nous croyons utile de citer l'appréciation du critique, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 498 : « M. Belly, qui nous a déjà fait voir plus d'un charmant tableau, essaye, non sans bonheur, d'élargir sa manière en donnant plus d'importance aux figures. Il y a un effort nouveau dans les *Femmes fellahs au bord du Nil*. Vêtues de légères tunique bleues, qui modèlent leurs formes élégantes, quelques jeunes filles sont réunies au bord du fleuve où elles sont venues puiser l'eau dans ces grands vases qui ont conservé le galbe des plus beaux produits de la céramique égyptienne. Les unes sont penchées pour emplir leurs amphores, les autres aident leurs compagnes à charger sur leurs têtes le léger fardeau qu'elles portent avec tant de fierté et de nonchalante grandeur. La fidélité avec laquelle les types sont rendus, la vérité des attitudes, l'exactitude du caractère local tempéré par un sentiment sérieux de grâce, et, plus que tout cela, les lumineuses profondeurs de l'horizon qu'accidente le profil lointain des minarets et des palmiers, tout contribue à faire de ce tableau une des œuvres les mieux réussies que M. Belly nous ait encore montrées. »

de Baalbeck. Ses amis constatèrent avec joie que son âme d'artiste et son faire étaient sortis intacts de l'épreuve.

Puvis de Chavannes, son ami fidèle, lui écrivit à ce propos, le 5 juin 1874, les lignes suivantes :

... Je suis forcé encore une fois de faire mon deuil d'une pointe chez vous. Mais l'âme, heureusement, voyage à son gré, et je n'ai pas besoin d'un grand effort d'imagination pour jouir de votre complet retour à la vie



FEMMES FELLAHS PUISANT DE L'EAU AU BORD DU NIL, PAR L. BELLY .

(Appartient à Mme Léon Belly.)

ordinaire, pour me figurer ces mouvements de plus en plus libres, plus naturels. Vous vous êtes reconquis pied à pied, et, quoique vous aspiriez bien naturellement à vous retrouver le plus promptement possible, il doit néanmoins y avoir dans la conscience de cette réparation incessante une grande douceur : — on n'a qu'à se figurer la sensation inverse, pour remercier Dieu de bon cœur.

J'ai revu hier vos tableaux du Salon, — en bon jour, et en beauté ; — on a changé de place *l'Effet de neige* et, je crois, aussi un peu la *Mare*, mais pour ce dernier d'une façon insignifiante. — Quant au premier, il a passé d'une encoignure à un presque centre de panneau. La lumière est meilleure, et la note, un peu étrange par elle-même, s'accroît en individualité dans ce milieu assez uniforme des autres toiles.

Au Salon de 1875 se retrouvaient des tableaux de Belly, représentant la Sologne. Un an après il eut la douleur de perdre sa mère. Puvis de Chavannes s'associa bien affectueusement à sa tristesse. Il dit, dans une lettre adressée à son ami, le 25 juillet 1876, que ses souvenirs le reportent « avec une singulière intensité vers cette noble et si bienveillante figure à laquelle il voue au plus profond de son cœur un culte de reconnaissance et les plus doux souvenirs ». Léon Belly ne devait pas survivre longtemps à sa mère. Il mourut à Paris, le 24 mars 1877, de la maladie qui l'avait terrassé cinq ans auparavant. Le Salon de cette dernière année témoignait encore de son inlassable activité. Le *Gué de Montboulan*, la *Dahabié engravée*, empruntant leurs sujets aux deux domaines préférés du peintre, à l'Égypte et à la Sologne, furent les dernières toiles signées de sa main.

Une exposition organisée en 1878 à l'École des Beaux-Arts rendit hommage à son œuvre. Outre M^{me} Léon Belly, sa veuve, MM. Alfred Arago, Audibert, C. Bernier, Camille Daresté, de Galhau, L. Loysel, E. Michel, la baronne Gustave de Rothschild, contribuèrent à cette manifestation en prêtant des ouvrages. Des écrivains de marque firent paraître à ce propos des notices biographiques. Émile Bergerat rappela la précocité du maître. En quelques phrases martelées, Paul de Saint-Victor indiqua les mérites saillants de son art. « Son talent », dit-il dans le *Moniteur universel*, « était fort au-dessus de sa renommée. Il voyait et sentait l'Orient en poète, et il l'exprimait avec toutes les qualités sagaces d'un bon prosateur. Son exécution ferme et juste précise l'enthousiasme de ses impressions. Il caractérise les types et les sites, non point seulement par l'intensité de la couleur, mais par la netteté et la sévérité du dessin... Chacune de ses toiles donne l'idée d'une fenêtre ouverte sur un horizon¹. »

1. Voir les articles d'Émile Bergerat dans le *Journal Officiel* du 15 août 1877, de Paul de Saint-Victor dans le *Moniteur universel* du 8 février 1878, de Charles Timbal dans le *Français* du 7 février 1878, d'Édouard Drumont dans la *Liberté* du 6 février 1878, d'Ernest Chesneau dans le *Paris-Journal* du 4 février 1878, de Charles Tardieu dans l'*Art* du 10 février 1878. Ces articles ont été réunis dans le *Catalogue de l'Exposition des œuvres de L. Belly à l'École des Beaux-Arts*, Paris, (A. Quantin), 1878; — Victor Fournel, *Les Artistes français contemporains : Peintres et sculpteurs*, Tours, 1884, pp. 388 et suiv. — Voir aussi la *Chronique des Arts*, 1877, p. 125, ainsi que l'article de M. Gustave Geffroy dans l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1909. — M. Léonce Bénédict a consacré à Léon Belly une notice dans le *Catalogue de l'Exposition des peintres orientalistes français* (1898).

*
* *

Léon Belly n'était pas un de ces praticiens qui s'adonnent à leur art comme à l'exercice d'un métier quelconque, sans regarder au delà de leur tâche journalière. C'était un penseur et un caractère. Penseur, il l'était non seulement en travaillant, mais aussi durant ses loisirs. Il aimait à lire, et tout naturellement ce goût prenait chez lui une tournure investigatrice, presque scientifique, en s'appliquant à l'étude des origines de la langue française. Son sens du naturel lui inspirait une préférence pour Rabelais.

Très musicien, il témoignait d'une prédilection pour Sébastien Bach, ce génie sévère plein de ressources et de force. En peinture, son admiration allait surtout à Rembrandt.

Par la diversité de ses intérêts et par ses préférences, Léon Belly faisait preuve d'éclectisme et de virilité.

Cette fermeté de caractère se manifestait particulièrement dans l'assurance sercine de ses opinions et dans son indifférence aux appréciations du public. Il était foncièrement hostile à toute réclame. Confiné dans le cercle de sa famille et de ses amis intimes, il ne vivait que pour son art. Jamais l'idée ne lui serait venue de conserver un article de journal relatif à une de ses œuvres, ni de prendre la plume pour écrire ses mémoires ou pour commenter un de ses tableaux.

Et, cependant, Léon Belly n'a pu empêcher que ses lettres adressées à sa mère au cours de ses voyages en Orient ne se fussent en partie conservées. On devine l'intérêt que comportent ces documents émanant d'un esprit aussi élevé, versé dans le domaine des lettres comme dans celui des arts, s'exprimant avec facilité sur les sujets les plus divers. Aussi devons-nous remercier M^{me} Léon Belly d'avoir bien voulu nous prêter quelques-uns de ces documents et de nous avoir autorisé à en communiquer quelques fragments à nos lecteurs.

C'est un véritable plaisir que de lire ces récits écrits d'un style vif et coloré. Quelle précocité manifestent les impressions de cet artiste qui, lors de son premier voyage, ne comptait encore que vingt-trois ans !

*
* *

En septembre 1850, Léon Belly se met donc en route. Il se dirige tout d'abord sur Venise, faisant étape dans les principales

villes intermédiaires. A Turin, il visite la galerie de tableaux, où il admire particulièrement Rembrandt :

Milan, 27 septembre 1850.

...Il y a surtout (dans la galerie des tableaux de Turin) trois portraits de Rembrandt comme je n'en avais pas vu encore. Toutes ses œuvres sont tellement inspirées de la nature que pas une ne ressemble aux autres, quoique chacune porte toujours un cachet qui fait que jamais on ne doute de son authenticité. J'ai fait un dessin au fusain d'un de ces portraits qui a assez bien réussi. C'est une figure fantastique de vieillard, quelque grand sorcier qui vient d'évoquer un esprit et qui est tout frappé de stupeur et d'une curiosité mêlée de terreur à l'apparition. C'est du moins l'interprétation que mon imagination a donnée à cette physionomie étrange ¹.

N'est-il pas curieux de noter cette préférence pour Rembrandt au milieu d'une galerie italienne ? La recherche du caractère était profondément ancrée dans la nature de Léon Belly, et c'est là ce qui lui permettait d'apprécier si intensément les qualités du grand maître hollandais.

Toutefois, l'Italie, avec ses paysages, ses villes et ses tableaux n'allait pas tarder à le séduire. Après avoir quitté Milan, il marche de surprise en surprise. A Vérone, il parcourt avec enthousiasme les rues pittoresques :

Cet abandon, cette solitude [écrit-il le 3 octobre] que l'on rencontre dans ces villes, jadis si vivantes, fait bien plus d'impression que si une existence nouvelle eût remplacé l'ancienne... Quel dommage de passer au milieu de ces merveilles si vite et sans connaître à fond l'histoire de cette grande époque. Souvent, on rencontre sur des palais abandonnés des fresques magnifiques qui tombent en ruines. Quelle abondance d'artistes, quelle profusion de chefs-d'œuvre ! On les prodiguait jusque sur des murailles exposées à toutes les intempéries des saisons.

...Il faudrait voyager ici avec Vasari à la main.

Cette remarque nous révèle un des traits caractéristiques de Belly, qui cherchait toujours à pénétrer au fond des choses.

1. Un peintre n'est pas forcément critique d'art. Léon Belly peut avoir confondu, sans encourir aucun reproche, un tableau d'élève avec une œuvre du maître, surtout en 1850, où Rembrandt était encore mal connu. Il s'agit en effet d'une peinture de Salomon Koninck, ce qui n'empêche pas celle-ci d'avoir un caractère « rembranesque » très accentué.

A Padoue, il a un mot très juste sur la chapelle de l'Arena :

Il y a là une chapelle décorée par le Giotto, belle et noble peinture, calme et religieuse; elle convient mieux aux églises par sa couleur douce et un peu grise que la passion dramatique, ardente, des coloristes.

Léon Belly devinait ce qui allait faire la grande force de Puvis de Chavannes : la sobriété des tons et le sentiment décoratif de la peinture murale. Les coloristes, il devait apprendre à les connaître à Venise, et l'on sent, à travers les lignes qui suivent, l'admiration qu'il éprouvait en leur présence.

Devant les peintures de Tintoret, il s'écrie :

C'est toute la poésie sentie et imposante de Rembrandt, sa couleur alliée à la beauté, à la noblesse de la forme. Quelle fécondité! Douze églises au moins, plusieurs palais immenses, le musée, des galeries particulières possèdent de ses tableaux. Le *Supplice de saint Marc* et le *Crucifement* du Tintoret sont les deux pages les plus émouvantes de ce livre sublime où il semble que toute la génération vénitienne de la Renaissance ait écrit. Tout ce que je te dirai de ces deux tableaux ne pourrait exprimer tant de beauté, de noblesse, de douleur, de sentiment profond! Tu verras tout cela et tu ne sentiras pas la force d'exprimer ton admiration. C'est là le véritable but de la peinture : peindre ces grandes époques de la vie humaine, tracer de sa civilisation, de ses progrès, de son génie, ces pages immortelles qui redisent sa glorieuse histoire, faire croire les incrédules, remuer les âmes endormies et leur rendre la vie... Les saintes femmes sont là au pied de la croix, la Vierge et Marthe sans doute, gisent suffoquées de douleur; leurs têtes, dans cette pâmoison suprême, s'inclinent comme acceptant la volonté divine et semblent se chercher pour se soutenir. Marie-Madeleine, éperdue, tombe à genoux aux pieds des apôtres. Jamais, la douleur profonde, résignée, n'a trouvé un tel peintre! Le Christ domine cette scène, pardonnant à tous et jetant un regard inexprimable sur sa mère et sur ses apôtres. Cette composition a bien quarante pieds de large. Tout y est noble et un. Le moindre mouvement du plus insignifiant personnage devient grand et plein d'intérêt. Un homme creuse un trou pour la croix d'un larron; il est sublime de noblesse, de beauté et d'attitude. Le paysage obscur, épouvanté, complète le drame. Nous retournerons souvent à ce tableau.

Puis, il s'embarque pour Athènes. La vue des monuments attiques lui inspire des réflexions où percent sa compréhension de l'antiquité et son goût de la beauté grecque :

22 octobre 1850.

Je n'entrerai pas dans de longues descriptions sur les monuments, je te dirai seulement que, d'après les imitations du style grec que nous voyons en France, je ne pensais pas que cet art fût aussi beau et parfait. Ce n'est pas l'élan religieux, enthousiaste de l'architecture gothique : c'est quelque chose de plus calme, de mieux raisonné ; rien de choquant ni de bizarre comme dans la plupart des cathédrales. L'unité la plus complète règne dans la masse de l'édifice : simplicité pleine de grandeur, harmonie, perfection des détails, tels en sont les principaux caractères : c'est l'art de l'intelligence et de la raison, la beauté de la forme exaltée jusqu'au spiritualisme. On dirait l'œuvre d'un dieu ; toutes ces créations sont calmes, simples, dépouillées de la fièvre de la passion. Combien de siècles ont passé sur ces temples, combien de guerres les ont mutilés... et ces antiques débris restent là pour attester la puissance du génie des Grecs...

A côté des monuments, le paysage a ses droits dans les lettres de cet artiste passionné de la nature :

Les abords du Céphise, qui sont notre quartier général, sont délicieux ; je n'ai jamais vu une nature plus riche de couleur, plus diaprée ; des montagnes aux lignes pures et nobles terminent au loin le paysage. Les oliviers gris enlacés de vignes, un ruisseau marécageux serpentant à travers des terrains sauvages couverts de plantes admirables, de lauriers-roses, etc., telle est notre vallée.

Nos voyageurs parcourent ensuite la Syrie et la Palestine. Ils explorent les environs de la mer Noire. La compagnie de M. de Saulcy leur est précieuse, car elle leur ouvre des horizons sur le passé. Cependant, Léon Belly préférerait souvent s'attarder devant les sites pittoresques et faire connaissance avec leurs habitants, plutôt que de suivre le programme commun. Son rêve est désormais de retourner en Orient seul, ou en compagnie d'un peintre. Il devait réaliser ce projet cinq ans plus tard.

CONRAD DE MANDACH

(La suite prochainement.)

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOARD.

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Grandelle

9, rue Cadet
PARIS

TELEPHONE
321-93

A. CHEVOLOIN

FOURNISSEUR
des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment.
Constructions mé-
caniques. — Génie
civil. — Architectu-
re publique et privée

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT

PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME

PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DEPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{IE}

MAGASINS

{
Rue de la Voute, 14
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe 308
Rue Véronèse, 2
Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Janvier 1913

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT
DE VOITURE

1° Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2° Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3° Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Moyence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

tous vos livres sous la main



avec la
bibliothèque
tournante

TERQUEM

PARIS
31, Boulevard Haussmann
angle de la rue Scribe

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.

Savon Naphтол-soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & C^{ie}, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales
des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ^r

106, Boulevard Saint-Germain

Vient de Paraître :

LE VIEUX PARIS

2^e série

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr. ; Vélín, 30 fr. ; Japon, 60 fr.

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des
DYSPEPTIQUES
ET DES
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1^{er} Ordre — Prix Modérés

CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C^{ie} DE POUQUES

15, Rue Auber, 15
PARIS

MOSAÏQUES

Décoratives

en Email et Ors

Dallages en Marbre

et Grés Cérame

— GUILBERT-MARTIN —

René Martin & C^{ie} S^{rs}

• 20. RUE GÉNIN. S^t DENIS. Seine •

PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAÎTRES MODERNES

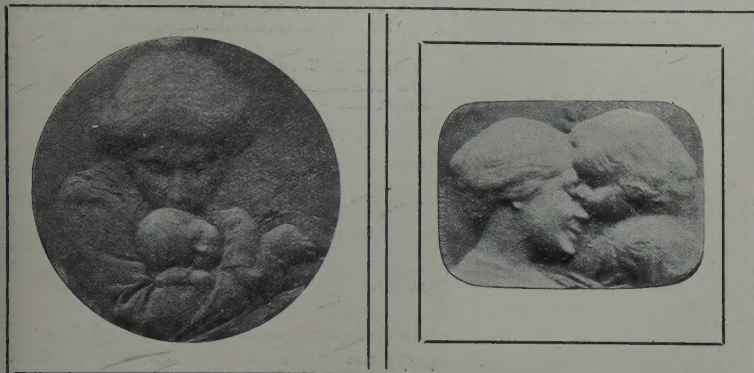
Choix d'Œuvres pour amateurs et collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

TÉLÉPHONE 819-58

Unique dépositaire des œuvres complètes de

O. ROTY, de l'Institut



Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN

F. VERNON,

Membres de l'Institut

PONSCARME

Daniel DUPUIS

L. BOTTÉE

A. PATEY

V. PETER

G. DUPRÉ

O. YENCESSE

CADEAUX POUR ÉTRENNES ET FÊTES ANNIVERSAIRES

Chemin de fer du Nord

Services rapides entre Paris, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Russie, le Danemark, la Suède et la Norvège.

5 services rapides entre Paris et Londres. Trajet : 6 h. 45; traversée maritime, 1 heure.

Départ de Paris-Nord : 8 h. 25, 9 h. 50 matin; midi, 2 h. 30, 4 h., 9 h. 20 soir.

Départ de Londres : 9 h., 10 h., 11 h. matin; 2 h. 20 et 9 h. soir.

6 express sur Bruxelles. Trajet : 3 h. 35.

Départ de Paris-Nord : 7 h., 8 h. 10 matin; midi 35, 4 h. 05, 7 h. 10 et 11 h. 15 soir.

Départ de Bruxelles : 8 h. 21, 8 h. 57 matin; 4 h. 01, 6 h. 03, 6 h. 15 soir et minuit 07.

3 express sur La Haye et Amsterdam. Trajet : La Haye 7 h. 1/2, Amsterdam 8 h. 1/2.

Départ de Paris-Nord : 8 h. 10 matin, midi 35 et 11 h. 15 soir.

Départ d'Amsterdam : 8 h. 40 matin; 4 h. 42 et 8 h. soir.

Départ de La Haye : 9 h. 36 matin; 2 h. 37 et 8 h. 57 soir.

5 express sur Francfort-sur-le-Mein. Trajet : 12 heures.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin; 4 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Francfort : 10 h. 01 matin; 6 h. 10 soir; 1 h. 02 (luxé) et 1 h. 20 matin.

5 express sur Cologne. Trajet : 7 h. 29.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin; 4 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Cologne : 4 h. 41, 7 h. 56, 9 h. 10 matin; 3 h. 12, 4 h. 19 et 10 h. 45 soir.

4 express sur Hambourg. Trajet : 15 h. 19.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin; 4 h. 45, 6 h. 20 et 11 h. 15 soir.

Départ de Hambourg : 7 h. 39 matin; 2 h. 44 et 11 h. 14 soir.

5 express sur Berlin. Trajet : 15 h. 31.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin; 4 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Berlin : 8 h. matin, 4 h., 9 h. 41 soir et minuit 18.

2 express sur Saint-Petersbourg. Trajet : 50 h. par le Nord-Express hebdomadaire, 45 h.

Départ de Paris-Nord : 4 h. 45, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Saint-Petersbourg : midi 45 et 11 h. 15 soir.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

RELATIONS

entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE
par le Simplon

1^{er} Trains express quotidiens.

Aller. — Départ de Londres via Calais 11 h. matin, via Boulogne, 2 h. 20 soir; via Dieppe, 10 h. matin. Départ de Paris : 2 h. 10 soir, V-L; L-S; 1^{re} et 2^e cl. à couloir jusqu'à Milan;

10 h. 10 soir. — V-L; L-S; 1^{re} et 2^e cl. à couloir jusqu'à Milan. 1^{re} et 2^e classes à couloir Dieppe-Milan, Paris-Gênes, Calais-Milan.

Retour. — Départ de Rome, 11 h. 40 soir, V-L; L-S; 1^{re} et 2^e cl. à couloir depuis Milan; 1^{re} et 2^e cl. à couloir Milan-Dieppe, Milan-Calais.

9 h. matin. V-L; L-S, 1^{re} et 2^e cl. à couloir depuis Milan; 1^{re} et 2^e cl. à couloir Gênes-Paris; V-R, Pontarlier-Paris.

Arrivée à Londres : via Calais, 5 h. 04 soir; via Boulogne, 3 h. 35 s.; 10 h. 45 s.; via Dieppe, 7 h. s.

2^e Train de luxe « Simplon Express »

quotidien, V-L; V-R.

Aller. — Départ de Londres, 11 h. matin; de Paris, 7 h. 50 soir.

Retour. — Départ de Milan, 4 h. 25 soir.

ORYANE

PARFUM NOUVEAU VIOLET. PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (via Calais) 11 h. — 21 h. (via Boulogne)
14 h. 20 (via Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris : 8 h. 50 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin ; V.R.
Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-Florence ;
1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1^{re} et 2^e cl.,
Calais-Turin ; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
V.L. Rome-Paris	L. S. 4 ^{re} et 2 ^e cl.	1 ^{re} et 2 ^e cl.	
4 ^{re} et 2 ^e cl.	Rome-Paris		
Turin - Paris.	V.R. Rome-Pise et Dijon	Rome-Paris	
V. R.	Paris, 1 ^{re} 2 ^e cl. Turin	V. R.	
Modane-Chambéry	Boulogne V. L.	Dijon-Paris	
	Florence-Paris		

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boîte : 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse).
Prix : 1^{re} classe : 194 fr. 85. — 2^e classe : 142 fr. 20.
Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

ALGERIE-TUNISIE

Billets de voyages à itinéraires fixes, 1^{re} et 2^e classes

délivrés à la gare de Paris-Lyon, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires. — Certaines combinaisons de ces voyages permettent de visiter non seulement l'Algérie et la Tunisie, mais encore des parties plus ou moins étendues de l'Italie et de l'Espagne. — Voir la nomenclature complète de ces voyages circulaires dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.*, en vente dans les gares, bureaux de ville, bibliothèques : 0 fr. 60 ; envoi sur demande au Service Central de l'Exploitation ; 20, boulevard Diderot, à Paris, contre 0 fr. 80 en timbres-poste.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France
SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence, }
SUCCURSALE-OPERA : 25 à 29, Bould. Haussmann, } à Paris.
SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse), }

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 % ; de 4 ans à 5 ans 4 % ; net d'impôt et de timbre ; — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger) ; — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers ; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger ; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

98 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 889 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Espagne) ; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.
OSTENDE, 21, av. Léopold.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Via Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens

dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Via Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone 288-91 ☼ ☼ 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII^e siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS

près la place Saint-Augustin

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur papier de luxe (30 × 45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

En vente aux Bureaux de la "GAZETTE"

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & C^{ie}

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

◆ OPÉRA ◆

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

Vient de paraître

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.

Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.